دفاتر الحوار

أسئلة الواقعية والالتزام

نبيل سليمان

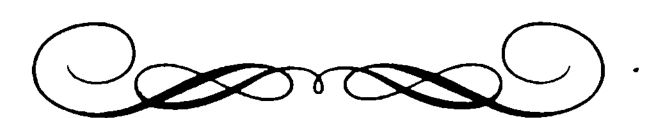




* أسئلة الواقعية والالتزام
تأليف : نبيل سليمان

* الطبعة الأولى ١٩٨٥

* الناشر :
دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية - اللاذقية
هاتف ٢٢٣٣٩ - ص ب ١٠١٨



نبيل سليمان

أسئلة الواقعية والالتزام

دار ابن رشد - للنشر والتوزيع

ص.ب ٩٩١١ هاتف ٦٥٢١٢٦ عمّان

هاتان المساهمتان مقاربة الواقعية في النقد الأدبي ـ الالتزام في الأدب العربي ، ترومان الى أداء دور في تحريك وتنوير المشهد الأدبي والنقدي ، وذلك عبر محاولتهما وضع بعض النقاط على بعض الحروف ، انطلاقا من المهاد التاريخي العالمي ـ في المساهمة الأولى ـ والمحلي ـ في المساهمة الثانية ، وعلى نحوٍ يخاطب أهم حاجاتنا الأدبية والنقدية . ولا تدعي هاتان المساهمتان الاجابة على أسئلة حاجاتنا تلك ، بل تتلمسان الاجابة في سياق السعي الى تقديم ما يساعد على بلورة الاسئلة ، وتوليدها أيضاً .

ولئن بدا في هاتين المساهمتين حينا ما هو جواب ، وربما جواب تعليمي ، فانما جاء ذلك بهدف توفير الاساس الصحيح الذي تنطلق منه الاسئلة كما تعود ، اذ طالما أثار الريبة وأشاع البلبلة ؛ وخاصة في أوساط القراء والمحاولات الكتابية الشبابية ، ذلك النزوع الفوضوي الجاهل أو الدعي ، ذلك النزوع البرجوازي الصغير ، الى خلط الأوراق وتمييع المسائل وتغييب الاساسي . وهذا ما يبرز تارة بدعوى الخصوصية أو العصرنة[1] او الموضوعية ، وتارة تحت وطأة العقم وضيق الأفق وادعاء العزوف عن التعاليم الجاهزة المحنطة والتلقين والتبسيط . ولا يخفى ما في هذه الدعاوى من مجافاة للواقع وحاجاته ، مثلها مثل ما في الذين يركنون الى اليقينيات الموروثة ، ويضغطون

(١) ووجهة العصرنة دوما في مثل هذا المقام هي بريق العواصم في الغرب الامبريالي .

الواقع المتنامي على قدّ اليقينيات إن طرح هذا الواقع ما هـو أبعـد منها ، أو إن طرح فقط إعمال الفكر والسؤال في تلك اليقينيات .

إن أزمة الانتاج الأدبي والثقافي بعامة تزداد تعقداً بالاطراد مع تفاقم الأزمات البنيوية لمجتمعنا العربي ، فهل ندع تلك الأزمة تنضج عفوياً وذاتيا ـ بكل ما يترتب على ذلك ـ ونحن نتفرج ؟ أم نتحمـل المسؤولية وندفع ضريبة الاجتهاد ، ونحاول أن نفعـل فعـلا ما ، لا يدعي العصمة ولا يجترح المعجزة ؟ فعلاً يستنير بخلاصة ما وفـره السابقـون في شتى ساحات الصراع التـي شهدتهـا المجتمعـات الأخـرى ، وهي تبنـي صرح الانسـانية الجـديدة ، صرح العدالـة والهنـاء؟ لقـد سعـت المساهمـةالأولى إلى توفـير أسـاس مامـن تلك الخلاصة ، فيما سعت المساهمة الثانية الى التبصر في الخطـوات التي قطعناها على ضوء تلك الخلاصة ، وكذلك استشراف الأفق المنظور .

• • •

لقد أثبتت العقود القليلة الماضية أن الحلقة المركزية في المجـال الأدبي والنقدي العربي هي (الواقعية)[1] بكل ما تثيره من أسئلة ، وما تطرحـه من اجابـات لهـذه السلسلـة الطويلـة المعقـدة المتوالـدة من القضايا :

وظـائف الأدب الجمالية والمعـرفية ، شعبية الأدب وتحزبـه ، استقـلالية النص وايديولوجيتـه ، جدلية الشـكل والمضمـون ،

(١) وللذكرى نعود الى كلمة لوكاتش في منافحته مع بلوخ والتعبيرية عام ١٩٣٨ حين قال : المسألة تدور حول الواقعية .

النمذجة ، الذاتية ، المباشرة ، التخييل ، وسوى ذلك مما يتصل بالتراث ، بالشخصية القومية ، بالمحلية بالتجديد ، وبالمذاهب الأخرى التي عرفها المجال الأدبي والنقدي.

ولا ريب ان الواقعية لم تكن كذلك الا لأنها تمتلك من القدرة ما يكفي لكي تخاطب حاجاتنا الأدبية والنقدية في حمأة الصراع القومي الاجتماعي ، مما لم يتوفر لسواها من المذاهب ، فضلاً عما تأكد من امتلاك الواقعية للقدرة على مخاطبة الحاجات الأدبية والنقدية للانسانية ، كما ثبت عبر تطورها التاريخي ، منذ واقعية بلزاك وفلوبير حتى واقعية آمادو وعزيز نسن وحنا مينه ويوسف ادريس .

كل قضية من القضايا المذكورة أعلاه تفضي إلى الأخرى عبر سلسلة مترابطة ترابطاً جدلياً ، عبر سلسلة مفتوحة ومستمرة ، لا منجزة او مقفلة ، ومن نافل القول اذن الاشارة الى أن الواقعية لم تكن كذلك دوماً ، لم تكن تعني سائر تلك القضايا أو سواها مما لم نعدّ ، في نشأتها وفي مراحلها الأولى . إذ أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمعات والفكر البشري قد أخرّت قضية أو قدمت أخرى أو ولدّت ثالثة ورابعة . . ومن هنا يتكرر الحديث عن (الواقعيات) في تاريخ الواقعية ، ولكن ليس على طريقة خصومها الذين لا يرون في هذا التنوع الخصب سوى البرهان على انتفاء الواقعية. هكذا ارتسم مسار الواقعية الطبيعية والنقدية أو الانتقادية والجديدة او الاشتراكية . . على أن الأس في ذلك كان بناء وتجديد بناء صلة الأدب بالواقع ، هذه الصلة التي جاءت لدى زولا غيرها لدى بلزاك او تشيخوف او تولستوي ، مثلما جاءت عندنا لدى محمود تيمور أو محمد

النجار غيرها لدى نجيب محفوظ أو غائب طعمة غرمان .

لقد كانت كل مرحلة من مراحل تطور الواقعية تجاوزا جدليا لسابقتها . وفي ذلك نفهم مناشدة غوركي لتشيخوف ذات يوم : (اقتل هذه الواقعية ، اقتلها ولا تأسف عليها) . فقد كان غوركي يرى في واقعية تشيخوف ما لا يكفي لتلبية الحاجات المستجدة إبان الصراع الذي قاد الى ثورة اكتوبر وما تلاها .

يغيب عشى الأبصار بالتعاليم المحنطة كما بالبريق البورجوازي الغربي ، يغيب الأس في الواقعية ، وهو أنها ليست مدرسة أسلوبية ، بل منهج ورؤية وفي مآلها الذي يعنينا اليوم تبدو منهجاً في التعبير عن الصيرورة التاريخية للشرط الانساني ، تبدو منهجاً مؤسساً على الرؤية العلمية الجدلية للتاريخ ، ولقد غدت الواقعية كذلك بفضل الاضافة التي تحققت للبشرية على يد المبدعين والمفكرين والنقاد الذين عبروا عن مخاض التطور واستجابوا لحاجاته الجمالية ودفعوه قدماً على طريق بناء جديد لمستقبل البشرية ، ينتفي فيه التغريب والعوز ، وتتفتح فيه طاقات الانسان وبهجته .

من الحق أن تكون في المجال الأدبي الأولوية للانتاج ، ومن ثم تأتي المذاهب والمدارس . . ولكن من الحق أيضا ان كل انتاج هو وليد شرطه التاريخي. ولقد غدت الواقعيةمرحلة بعد مرحلة ، ومنذ مطلع القرن الماضي ، جزءاً من الشرط الثقافي للانتاج الأدبي . ومن هنا تأتي كل حين مهمة تحريك المشهد الأدبي وتنويره بهديها . من هنا أيضا تأتي كل حين مهمة إعادة انتاجها . فللواقعية اشكالاتها واحراجاتها القديمة والجديدة كسواها من المذاهب الأدبية . وهي ليست تنزيلاً

محكماً ، بل إنها من أكثر المذاهب استعصاء على الحصر ، وفيها تبرز إشكالية تساكن المفاهيم، لكن هذا لا يعني أنها مبهمة أو زئبقية، هذا لا يعني أن البحر ليس بحراً، ولذلك فالواقعية امكانية بقدر ما هي إنجاز. ولقد برز في نهاية البحث الأول هنا السؤال بحق عن الفرويدية، عن التحليل النفسي، عن البنيوية، عن سائر الاضافات التي حققها الفكر هنا وهناك. إن التوكيد على كون الواقعية غير مقفلة، على كونها منهجاً ورؤية، هو الذي يجيب عن مثل هذا السؤال. فالكاتب الواقعي والناقد الواقعي اذ لا يعشى بالبريق، فانه أكثر حرصاً على تعميق منهجه وتسليح رؤيته ورؤياه بكل ما يزيد من قدرته على تلبية حاجات مجتمعه الفنية، وحاجاته الانسانية، وتطوير تلك الحاجات. ومن هنا بتنا نشهد هذا القدر أو ذاك من استفادة الممارسة الواقعية في الأدب والنقد من معطيات التحليل النفسي مثلاً أو من المعطيات البنيوية، دون أن تضطرب الأبصار، وتتوه البصيرة.

ليست المسألة انغلاقاً ولا تحجراً صحياً يفرض على ما يتجه النقاد أو الأدباء غير الواقعيين، على نقيض ما ساد لدينا أو لدى سوانا في ممارسة الواقعية زمناً . المسألة هي في كيفية التعامل مع الواقع الفكري كما مع الواقع الاجتماعي في رحابه وتعقيداته . وليس في الوهم أن الواقعية وحدها في ذلك الواقع ، لا محلياً ، ولا عالمياً . إن الحاضن الاجتماعي الطبقي ولد وسيولد الكثير الضار والمفيد ، فيما تبدو الواقعية الاكثر قدرة على التعبير الفني عن المخاض التاريخي الجديد ، عن صعود القوى التاريخية باتجاه الحرية والعدالة ، وفي هذا الاطار

تخصب الخصوصية الفنية الفردية أو القومية، تبدع الذات الفردية والشعبية وتمنح مما يرفدها من الاضافات التي تتحقق في كل مكان، بعيداً عن وهم الاحاطة بكل شيء، وبعيداً عن التقوقع والتسوير.

لقد كانت سانحة طيبة لي أن دُعيتُ في ربيع ١٩٧٨ للمساهمة في عدد خاص من مجلة الموقف الأدبي عن الواقعية في النقد الأدبي[١] . وكانت تلك المساهمة هي الفصل الأول هنا ، مضافاً اليها بعض الفقرات في البداية ، وما لزم من التنقيح .

كما كانت سانحة طيبة ثانية أن دعيت الى المساهمة في شتاء ١٩٨٤ في ندوة الأدب والسياسة المنعقدة في اللاذقية،[٢] وكانت تلك المساهمة هي الفصل الثاني هنا، بعدما أمكن من تنقيح على ضوء المناقشات التي جرت. وعلى ضوء تواجد هذه المساهمة مع سابقتها في كتاب واحد. وهذا ما كان أيضاً خلف استدعاء بعض الاضافات على الفصل الأول.

إن الحاجة ماسة الى مزيد من الجد والاجتهاد في القضايا التي يعرض لها هذا الكتاب ، الحاجة ماسة الى المزيد من بلورة الاجابات وتوليدها ، سواء اكان العنوان الواقعية أو الالتزام أو سواهما . فلندع الاسئلة تنتج الاجوبة ، والأجوبة تنتج الاسئلة ، ليتعزز السعي الى النهوض بالدور الادبي والنقدي في مسارنا المعقد المتعثر الطويل والمتشوق للبهجة والابداع ، للعدل والحرية ، للتقدم والاشتراكية .

نبيل سليمان

اللاذقية ـ ١٩٨٥

---

(١) العدد ٨٥ ـ أيار ١٩٧٨

(٢) نظم الندوة فرع اتحاد الكتاب العرب في اللاذقية من ١٧ ـ ١٩ كانون الأول ١٩٨٤

الفصل الأول

مقاربة الواقعية في النقد الأدبي

في هذا العرض الجديد لـ (مقاربة الواقعية في النقد الأدبي) يعاد طرح الجسم الاساسي السابق لها ، لأنه فيما يتراءى لي لا زال يتوفر على ما يؤهله بعد سنوات من إرساله أول مرة في مجالنا النقدي والأدبي . إن السنوات قليلة فيما بين ١٩٧٨ ـ ١٩٨٥ ، لكنها غنية وهامة في حركة فكرنا النقدي الحديث ، وفي انتاجنا الأدبي . ولعل ضفر العلامات الأساسية التي ارتسمت للواقعية خلال ما يقرب من قرن ، على يد مفكرين وفلاسفة وكتاب ونقاد متنوعين ، لعل ذلك مما يساعد على إضاءة المشهد النقدي والأدبي ، خاصة على مستوى القراء ، وهذا ما نوليه العناية الممكنة ، على الرغم من كل وجاهة الحديث عن محدودية القراء العرب ، وتفشي الأمية الأبجدية والثقافية ، وسائر ما يعيق القارىء والكتاب . هذا التوجه هو الذي يجعل هذا الفصل أقرب الى الحديث منه الى البحث كما ينشد الفصل الثاني .

ليس تكرارا أن يعاد هنا تقديم ما ساقه ماركس ، انجلز ، بيلينسكي ، تشيرنشيفسكي ، دوبر ليبوف ، لينين ، بليخانوف ، تروتسكي ، غوركي ، لوكاتش ، فيشر ، غارودي ، وذلك في مسائل دور النقد ، المباشرة ، التطور الفني ، فكرية الأدب ، النمذجة ، اجتماعية الأدب، استقلاليته، قوميته ، الرؤية السياسية

للنص ولصاحبه ، الرؤية الجمالية ، جدل الشكل والمضمون ، النقد الجماهيري ، الثقافة البروليتارية . .

ليست إعادة التقديم لذلك هنا تكراراً لقول تناثر خلال عقد أو ثلاثة في مجالنا النقدي والأدبي . فالاعادة هذه تضفر جهودا متفاوتة ومتنوعة ، فلسفياً وسياسياً وزمانياً ومكانيا ، الأمر الذي يفترض توليد السؤال في علامات الواقعية ، في علامات المنهج الماركسي في النقد (وهو ما يسمى في مجالنا النقدي والفكري والأدبي أيضاً بالمنهج الواقعي أو المادي التاريخي . .) أما ما قد تشي به محاولة الاعادة هنا من توفيق أو تلفيق أو توليف أو نفعية فهو مما قد يعلق بأية محاولة من هذا القبيل ، وإن كنا نتوخى أن يحجم مثل هذه الشبهات ما سنسوق في الفقرات التالية ، وكذلك متابعة الكلام في الفصل الثاني.

كان لوكاتش يتحدث عن الواقعية كمنهج فني ، وثمة من يردد دوما مثل هذا الحديث . ولكن دون أن يعني ذلك تأطير الشغل الفني بترسيمات وحدود فنية قاطعة . وفيما بين درجات ترديد نغمة المنهج الفني ينهض قاسم مشترك أعظم ، سواء بفعل تقاطع النقاط ، أو الاضافات المتتالية من جيل الى جيل ، من مرحلة الى مرحلة ، من ناقد أو مفكر أو أديب الى آخر . ولكن تقوم في الوقت نفسه بين ذوي التقاطعات أو ذوي الاضافات مسافات سياسية وفلسفية كالذي بين لوكاتش وغارودي مثلاً . فماذا يعني ذلك ؟

لعل أول ما ينبغي تسجيله هنا هو نفي التطويب . فقد ارتسمت الواقعية رويداً رويداً كمنهج من خلال تحليل انتاج قدمه تولستوي كما قدمه غوركي . قدمه بوشكين كما قدمه نيرودا . وثمة

من عاد الى شكسبير او ماركيز ليقرأ في نتاجهما ترسيمات الواقعية ، لا ليفصل ذلك الانتاج على قدها. الانتاج المتنوع والمتباعد زمانياً ومكانياً وأهمية ، هو الذي استدعى إذن حديث الواقعية وطوره . والنقد الذي اشتغل ويشتغل على هذا الانتاج ، وإن كان بين ممارسيه ما بين لوكاتش وغارودي مثلاً ، هو الذي يعمق حديث الواقعية ويفتقه ويتابعه .

•••

أيهما أكثر مصداقية في خطابنا الأدبي والنقدي اليوم : ان يجري الحديث عن الواقعية فقط ، ام الواقعية الاشتراكية ، أم الواقعية النقدية ، أم كل ذلك ؟ لعل القلقلة التي تشكو منها لغتنا النقدية ، ومصطلحنا النقدي ، مما يستدعي بقوة التحديد لدى استعمال مفردة الواقعية . ولقد يجري لَيُّ عنق بعض النصوص جراء ذلك ، بيد أنها ضريبة مرحلة بعينها في تطور الشغل النقدي العربي . على أن الأهم من ذلك هو أن تحضر في هذا الشغل العلامات[1]. إن محاولةتشخيص هذه العلامات في النصّ الأدبي العربي لا زالت تحبو . ولا ريب ان وقوف هذه المحاولة على قدميها سوف يجعل المصطلح أكثر دقة ومصداقية ، سوف يغني اللغة النقدية ، ويعمق المنهج . أما ترجيع الخطاب النقدي تعويلاً على المحفوظات والمماحكات ، ومن وراء ظهر النص الأدبي العربي ، أما ذلك فلن يقود الا الى المزيد من تقوقع وتقعر النقد ، مما يسحب آثاره السلبية على الانتاج الأدبي نفسه .

---

(١) على الرغم مما يعني اضطراب العنوان على اضطراب ما يرمّزه إلى هذه الدرجة أو تلك ، وفي الواقعية أو في سواها .

والشكوى على كل حال حارة في المشهد الأدبي من مجافاة الخطاب النقدي له ، سواء أكان خطاب الواقعية أم البنيوية أم البنيوية التكوينية ام سوى ذلك من مناهج الفكر النقدي العربي الحديث .

• • •

الحديث يعلو اليوم في الخطاب الفكري والثقافي العربي عن مناهج أخرى ، من البنيوية الى الالسنية الى البنيوية التكوينية الى النفسية . . فأين هو حديث الواقعية من ذلك ؟ أليس ترجيعاً لعزف قديم ؟ أليس تسليطاً لرؤية سياسية على الشغل الأدبي والنقدي ؟

ليس هذا التساؤل دوما بريء . فحيث يشيع في مناخ الانتلجنسيا العربية ، ينبغي الا نغفل عما في هذا المناخ من الامشاج البورجوازية الصغيرة . في هذا المناخ يتلون الخطاب ويصدح بالمفردات الماركسية ـ وثمة من يفضل : الماركسيات ـ ولكن الأمر يبقى في حده اللفظي ،ولا يتابع مداه في الممارسة سواء أكانت كتابية أم سياسية أم اجتماعية . هكذا تجد مثقفاً يجيد الفذلكة في المادية الديالكتيكية والتاريخية ، ولكنه يرفض أن يغسل جواربه بنفسه ، فهذا من شغل أخته أو زوجته أو أمه ، هل ابتعدنا بهذا المثال عن حديث الواقعية في خطابنا النقدي والأدبي ؟ .

في المناخ الذي ذكرنا يبرز بمأساوية انصلاب العنق على بريق العواصم الغربية ـ الغرب الامبريالي بالطبع ـ وتبرز المثاقفة في عللها فقط ، ولذلك تجاد الفذلكة في الصراع الطبقي والمثقف العضوي والكتلة الاجتماعية والبروليتاريا والالتزام والابداع الشعبي ووظيفة الفن الاجتماعية وجماهيرية الأدب وآراء ماركس أو لينين أو باختين أو لوكاتش

أو غولدمان أو . . ثم يأتي في المهارسة ، ولنحدد المهارسة النقدية ، استيراد ما هو في المستودع أو في المعمل - إن صحت التسمية - المنهجي الغربي ، وتبدأ الفهلوية الثقافية ، يبدأ الفصام مع مادة الشغل ، مع الانتاج المعني ، مع المحيط الذي تصدح الدعوة الى تحديثه وتثويره . ويلحظ هنـا ، بمعـزل عما إذا كان المثقف يتغـذلك ماركسيا أم لا ، الحرارة التي يعلن بها هذا المنهج أو ذاك كوصفة سحرية وحل لا حل قبله ولا بعـده . على أية حال ، سرعـان، ما تبـدو الـواقعية الهـدف الأول ، بسائر تجلياتها المحلية والعالمية ، المرضية والصحية ، وهنا نعود لنذكر بالمناخ ، مع توسيع المعنى ، ليشير الى كل المأزومية الحادة في سائر بنى المجتمع .

بالطبع ، لا يتجاوز هذا الذي نسوق ما ينطوي عليه خطابنـا الفكري والنقدي من تساؤلات جدية وجذرية ، ومن ممارسـة نقـدية أخرى غيرما وصفنا ، سواء مما يتعلق بالواقعية او بسواها ، وننوه من ذلك بخاصة فيما يتواتر على المستوى المنهجي والنظري والتطبيقي على يد جابـر عصفـور ، يمنـى العيد ، الياس خوري ، محمـد برآدة ، فيصل دراج ، حسام الخطيب وسواهم. ومن المعروف أن بـين هذه الاسماء من يحاجج الواقعية الاشتراكية ، أو الـواقعية عامـة ، ومـن ينتهج البنيوية التكوينية ، أو سواها . ولكن المحاججة أو المهارسة بما تنطوي عليه من جدية وجذرية وانشغال في الواقـع ، في الانتـاج ، تنضج ايضا حديث الواقعية، تنضج علاماتها وإن تحاشـت اسمهـا . فعلى يد أولاء وأمثالهم توفر للقضايا التي رأينا في الصفحات السابقـة المزيد من مصداقيتهـا في انتاجنـا الأدبـي والنقـدي . على يد أولاء

وأمثالهم عرف المزيد من مصداقيته القول في جدل الشكل والمضمون ، في ايديولوجيا النص والمبدع ، في دلالات النص ، في جدل النص مع مرجعه الاجتماعي والثقافي ، في جدل النص والتاريخ ، في النمذجة والحياة الداخلية للشخصية ، في اكتناه اللغة الأدبية والمخيلة ، في جمالية النص وسوى ذلك من الكثير والهام في حديث الواقعية ، وفي الممارسة النقدية عامة . نذكر ذلك دون أن يغيب عن البال أن بعض ذلك قد جاء في سياق اشتغال العديد من النقاد على مناهج أخرى ، قد تتقاطع مع الواقعية ، لكنها ليست إياها .

الواقعية ، ام المنهج الواقعي ، ام المنهج الماركسي في النقد ؟ .

لا يعدم المرء لمفردات هذا التساؤل المترادفات في خطابنا النقدي والفكري والأدبي . ومرة أخرى يأتي ذكر القلقلة في لغتنا النقدية ومصطلحنا النقدي . في المرة السابقة انتقلنا من السؤال عن تحديد (الواقعية ام الواقعية النقدية ام الواقعية الاشتراكية) الى علامات الواقعية عامة ، بسائر هذه العنوانات . النقلة نفسها نعيدها هنا . وفي الأمر ما يشي بالهرب من التحديد . وفي ذلك من الحق ما فيه . فعلى الرغم من انقضاء أربعة عقود على ترداد تلك المفردات بين ظهرانينا ، فان نضجها وبالتالي استقرارها لا يبدو قريبا . فمن بين شغل العقود الأربعة الماضية ـ على الأقل ـ ليس بوسعنا حتى الان التمييز الا فيما بين خطوتين : الخطوة الاولى أي البدايات بكل ما تعنيه هذه الكلمة (رئيف خوري وعمر فاخوري وسليم خياطة وحسين مروة ومحمود أمين العالم ومحمد مندور) والخطوة الثانية التي بدأت فيما يبدو

لنا منذ عقد ونيف ، وحيث تفاعلت وتتفاعل الثاقفة ومأزومية المجتمع التي ذكرنا والشغل الحثيث الذي نوهنا ببعض ممارسيه ورموزه . هذه الخطوة لما تنجز بعد ، ولانحسب أنها ستنجز عما قريب . ولكن هل يعني ذلك الهرب من التحديد والاحالة على المستقبل ؟

انا نحسب ان ما تم انجازه في الخطوة الثانية يؤهل للحديث عن المنهج الماركسي في النقد الأدبي العربي . وفي هذا الحديث تحضر العلامات التي رسمنا في الصفحات السابقة للواقعية ، كما تحضر الافادات التي تقدمها مناهج اخرى مما يعمق العملية النقدية ويغنيها . وبالطبع ، ففي حد التسمية ـ كما سبقت الاشارة ـ ما فيه من ضريبة مرحلة بعينها من تطور الشغل النقدي . هذه الضريبة التي هي ايضا ، في جوهرها ، وبعيدا عن طبيعة مرحلة بعينها ، من لوازم إطلاق الأسماء في النقد الأدبي ، لأن هذا النقد يشتغل في نصوص أدبية ، وليس في مادة اخرى . والنصوص الأدبية كلما كانت أثرى وأبقى ، كلما ضايقت حدود الاسماء ، وضايقتها أيضا حدود الاسماء .

الاقتراح إذن هو : المنهج الماركسي ، اسم لشطر من الشغل النقدي العربي ، يحيل في جملة ما يحيل على ما سيرتسم في المقاربة التالية للواقعية ، وعلى سواها مما لم يذكر هنا ، وهو نقص تستدركه الجهود التي باتت تملأ عددا من رفوف المكتبة العربية ، ترجمة او تأليفا ، تنظيراً أو تطبيقاً ، والأمر بمجمله ليس جهدا فرديا مهما كان الادعاء .

وهذا الاقتراح فيما يتوخى من نظام يشخص في حقل شغله

الواقعية ، والواقعية الاشتراكية . فتطور هذا الحقل عربيا هو غيره فرنسيا أو روسيا ، وذلك من فضل القول . لكن لأن الامر كذلك ، فان النقلة بين الواقعية الانتقادية وما قبلها تبدو مسافة عربية واحدة ، متصلة ، متداخلة ، فيما يبدو الكلام عن الواقعية الاشتراكية عربيا ، كلاما اخر ، مهما ندرت نماذجه ، أو بلغت فيه درجة الاختلاف .

والمتوخى قبل ذلك وبعده أن لا تكون محاولات تحديد الحدود وتسمية المسميات سيفاً مسلطا على الانتاج المعني . بل أن يكون ذلك دفعاً جديدا في مخاطبة حاجات هذا الانتاج . ومن ذلك أن يكون حديث المناهج اكثر تبلوراً ، وعيانية ، وليس أكثر حرارة وحسب . ففي ذلك ما يسعف على تجاوز العلل المزمنة في المثاقفة ، في العلاقة مع الانتاج المعني ، في العلاقة مع المرجع الاجتماعي والثقافي ، في تحقيق النقلة التي يعنيها الحوار الديمقراطي . لقد آن الأوان .

إن هذه المقاربة محكومة بمؤدى هذا المقتطف الذي ختم به جان فريفل بحثه (بليخانوف ومشكلات الفن) حيث تساءل «هل تشكل مجموعة كتابات بليخانوف في الأدب ، والفن نظرية جمالية علمية تستوعب المشكلات جميعا وتجد لها حلاً ؟» .

أجاب فريفيل موضحاً :

«بديهي أن لا . والتاريخ الذي قطع شوطاً طويلا في عصرنا هذا . يظهر للعيان نواقص تلك النظرية الجمالية وثغراتها . فحين تتحول الحياة الاجتماعية ، تتعدل البنى الفوقية والمطالب الجمالية ، وتبرز مشكلات جديدة ما كانت مطروحة في أيام بليخانوف . او ما كانت مطروحة بالكيفية ذاتها . وليس هذا مأخذا على بليخانوف ،

ولكنه دعوة لكي نعيد وضعه في المنظور التاريخي . فنبرز الجوانب التقدمية والثورية في كتاباته ، قياسا الى المتقدمين عليه ، والمعاصرين له ، ونقيس المسافات التي تمَّ قطعها بفضله ونرتكز الى النقاط التي باتت بحكم الثابتة ، وندرس آراءه وتحاليله لنبحث فيها ، لا عن تعاليم نهائية ، وانما عن توجيهات ، عن نقاط انطلاق ، عن حوافز دائمة» .

•••

لقد تواكب ظهور الواقعية مع نهوض البرجوازية الأوربية ، منذ أواخر القرن السابع عشر[1] وتصدّيها للايديولوجيا الاقطاعية والدينية الكنسية . يقول ارنولد كيتل :

« وقد كان الدافع الى الواقعية في الأدب النثري جزءاً من انهيار الاقطاعية . ومن الثورة التي غيرت العالم الاقطاعي» .

وقد عبر سوتشكوف عن تاريخية هذا الظهور على نحو دقيق ، حين أكد ان الواقعية جاءت في مرحلة معينة من تطور العقل البشري ، توجب فيها على أعضاء المجتمع المدني معرفة القوى التي لا يمكن أن تتوصل الى «ملاحظتها او ادراكها تلك الملاحظة المباشرة التي كانت تحكم العلاقات الاجتماعية .

وقد كانت واقعية البورجوازية المبكرة تلك ذات ميسم انساني وتقدمي بالمعنى التاريخي . ولكن البورجوازية لم تلبث أن حلت محل

(١) على الأقل ، فثمة من يعود بالجذور الواقعية إلى القرن الخامس عشر وعلى أية حال ، ليس القرن التاسع عشر هو الذي شهد ظهور الواقعية ، بل هو الذي شهد إنضاجاً لخطىً سابقة .

الذين قوضتهم وورثتهم . وهنا أخذت الواقعية تنأى عن منبتها . وتتطعم بدم جديد ، سوف يوفر لها حياة أخرى ، بل سوف يخلقها خلقا آخر ، وهذا الدم هو ظهور المادية التاريخية والجدلية في القرن الماضي .

واذا ما خلّفنا اجتهادات ـ واستمانات ـ النقاد البورجوازيين . القدامى والجددِ ، الأجانب والمحليين ، في دحض الواقعية ، عبر خلطهم الأوَراق كافة ، ومحاججاتهم في تعدد الواقعيات وتناقض الأطروحات ، وبالتالي : نفي الواقعية، اذا ما تجاوزنا ذلك ، أمكن الوقوف امام مجريين تاريخيين كبيرين للواقعية ، متداخلين ، لا متوازيين ، وهما :

- مجرى الواقعية النقدية .
- مجرى الواقعية الاشتراكية .

وهذا ما سوف يجد مداه التاريخي والمنهجي في الفقرة التالية ، في ينابيع وممهدات ماركس وانجلز . وفي النقد الأدبي الديمقراطي الروسي ، حتى اذا ما دخلنا من ثم في مرحلة أكثر جدية لمقاربة الواقعية في النقد الأدبي ، كنا أكثر اطمئناناً الى صلابة الأرض التي نتحرك فيها ، والى وضوح معالمها ، وآفاقها .

١ ـ الممهدات والينابيع

ظلت الشذرات التي خلفها ماركس وانجلز حول الأدب والفن بعيدة عن الأضواء فترة طويلة بعد وفاتهما . واذا كان من السهل على دارس الواقعية اليوم من داخل صفوفها أم من الخارج ـ أن

يرى تلك الشذرات مجموعة ومدققة في صيغ عديدة . فان هذا الكسب افتقد طويلا . فيما كانت الضرورة اليه تتضاعف . انه الكسب الذي لا غنى عنه . على الرغم من التوكيدات المكرورة ، بأن ماركس وانجلز لم يخلفا نظرية متكاملة في الأدب أو النقد أو الفن او علم الجمال .

لقد ضمت بصورة أساسية المخطوطات الاقتصادية والفلسفية لماركس ، ومقدمته لنقد الاقتصاد السياسي ، العديد من الآراء ، أو الانطباعات ، او المؤشرات ، التي نجد نظيرها أيضا لدى انجلز في نقضه لدوهرينغ ، في مراسلاته ، في (الايديولوجية الألمانية) هذا المؤلف الفريد الذي شاركه في وضعه ماركس ، ومثله عملهما المشترك الآخر : البيان الشيوعي .

وسط هذا الجزء المحدد اليسير من تراث ماركس وانجلز ، وفي سائر ذلك التراث ، ثمة صوى عديدة هامة مفتوحة على الواقعية في الأدب وفي النقد نتوخاها هنا :

أ ـ للنقد فعالية كبرى ، بمقدار ما يلعب دوره التاريخي المنوط به ويرتبط في حقله الخاص من الصراع ، بالمهام الثورية التي تجسد معاناة وتطلعات الطبقات الثورية في المجتمع . ان النقد سلاح ، أجل ، ولئن ألح ماركس على أن سلاح النقد لا يحل محل النقد المسلح ـ في سائر الميادين ـ وأن القوة المادية لا تقاوم الا بالقوة المادية ، فقد أردف ذلك بقوله أيضاً :

«ان النظرية تغدو هي الأخرى قوة مادية حين تعتنقها الجماهير» .

ها هنا ، نجد النقد الأدبي كجزء من النظرية ، كنشاط ايديولوجي . وها هنا نبحث عن صلته بالجماهير الأمية والمتعلمة ، الواعية أو المزورة الوعي ، المتقدمة أو الهامدة أو المتراجعة ، ها هنا يغيب الانشاء ، ويواجه النقد الأدبي - كسواه - حقل صراعه التاريخي ، وتحضر بقوة دعوة روزا لوكسمبورغ الى ربط النقد الأدبي بالصراع السياسي ، بالمعنى التاريخي للكلمة .

ب - التطور الفني والتطور الاجتماعي : لا يسير هذان التطوران متوازيين دوماً . ان القيمة الجمالية كما يذهب ماركس لا تتعلق مباشرة بمستوى القوة الانتاجية . ألم يؤكد (رأس المال) عداء الرأسمالية للفن ، دون أن ينكر أو يقلل من تطور الفن في عصرها ؟

من ناحية اخرى ، لا ينطوي التطور الفني دوماً على تقدم مطرد . والمبدعات العظيمة تحافظ على قيمتها أياً كانت سيرورة التطور الاجتماعي الذي يتلو انتاجها - ظهورها .

ج - الذاتية : في مواجهة التسليع والتحجير الرأسمالي والبورجوازي للفن والأدب ، ذهب ماركس بعيدا في تقديره ذات المبدع . ان الابداع غاية في ذاته ، ولكن ليس على النحو الذي يريده النقد البورجوازي الشكلاني . الذاتية هنا هي انتزاع للابداع من التسليع والتحجير ، وبالمقابل هي دفع له على طريق مهماته الانسانية والتاريخية . ان المبدع - يعبر ماركس - يخضع قبل كل شيء لحاجة ماسة داخلية . ولكن - مرة ثانية - ليس على النحو الذي يريده النقد البورجوازي الشكلاني . فالذاتية هنا تنفي أولا دعوى (القولبة) التي الصقت بالادب وبالنقد الواقعيين ، كما تنفي ثانيا (استمناء) البرج

العاجي ، والورم النرجسي المرضي للأدب البورجوازي (الحر ، المسكين في حريته) .

د ـ المباشرة : من المفيد أن نظل نستذكر خطاب ماركس الشهير للاسال : أقلل من الشيلرية ، وأكثر من الشكسبيرية . انه ـ وانجلز معه يدين مباشرة وسياسية لاسال الناتئة في مراسلات عديدة . ويلح انجلز خاصة في اشارات حارة غزيرة ، على أن يكون المحتوى الايديولوجي للعمل الأدبي غير مباشر ، ضمنياً ، عميقاً ويقول : تعبر الروائع عن رأي في الوجود ، وتترجم موقفاً ما حيال النظام الاجتماعي القائم ، تترجم نقدا وأملاً واتجاهاً ، يتولد من صلب العمل الفني ، من كونه صورة للحقيقة . وليس للمؤلف ان يحشر نفسه كي يملي حكمه ، فالوقائع التي يأتي بها العمل ، لا تحتاج الى سند خارجي .

هـ ـ النمذجة : افتراض انجلز في الواقعية المقدرة على إظهار الصفات النموذجية المتولدة في ظروف نموذجية ، دون أن يقلل ذلك من وزن (التفاصيل) في الأثر . وهذه النقطة تتصل مباشرة بما تركه ماركس وانجلز في تراث بلزاك خاصة ، مما بات معروفاً . ولفرط ما أخذ ورد فيه الجميع ، فسوف نلتقيه بعد بما يكفي .

إن اشارات ماركس وانجلز الهامة الى تلبية الابداع لحاجة التموضع لدى الانسان ، اي خلق غاية خاصة للانسان ، والكف عن كون الابداع تلبية لحاجة محددة في المجتمع الطبقي من قبل الآخر (فرد / طبقة) ومواقفهما الشهيرة من الفن الاغريقي ، من جوته ، من شكسبير . . وسوى ذلك مما ينضاف الى الصوى السابقة ، بما كان له

في مرحلة تكونه ، وبما غدا له خاصة فيا بعد ، ان ذلك ليجعل الأرض التي يتحرك فيها النقد الأدبي ، أشد صلابة ، اكثر وضوحاً ، ابعد آفاقاً .

* * *

في الوقت الذي كانت فيه شذرات ماركس وانجلز هذه تطرد وتدق .. كان النقد الأدبي الديمقراطي الروسي يغذ الخطى على درب الواقعية ، ابتداء من المقدمات الاساسية التي وضعها بلنسكي (١٨١١ - ١٨٤٨) .

ان مساهمات بلنسكي ، وتشرنشفسكي ، ودوبرليبوف وسواهم من النقاد الادبيين الديمقراطيين الروس في القرن الماضي ، ظلت هي الأخرى - بعدما رأينا اشارات ماركس وانجلز - غائبة عن ساحة الرؤية فترة غير قصيرة . ويعلل لوكاتش هذا التغييب بسياسة النشر البورجوازية الأدبية . ويحتفي الناقد المجري الكبير بهؤلاء النقاد أيما احتفاء ، حتى ليقول :

«اذا كنا نريد للأدب أو للنقد الأدبي أن يرتفعا الى مستوى المشكلات الكبرى للعصر ، فاننا نستطيع ، بل يجب علينا اليوم أكثر من أي وقت مضى ، ان نتعلم الكثير من بلنسكي وتشرنشفسكي ودوبروليبوف» .

انصب الاهتمام بالنقد الأدبي الديمقراطي الروسي في البداية على زاوية الاساليب التي مارسها في تهريب الأفكار الثورية عبر قنوات الرقابة الرسمية . ولقد لحقت بهذا النقد جراء ذلك خاصة ، تلك التهمة البورجوازية الاثيرة في مقاومة الواقعية . وهي تغليب السياسة

على الفن . ولئن كان في تراث ذلك النقد من الاساليب المذكورة ما يشكل وحده دروساً ثمينة أمام سائر النقاد . وسائر المبدعين ، في سائر الحالات المماثلة أو القريبة ، فان في هذا التراث سوى ذلك الكثير مما يستهدي به النقد الواقعي .

لقد جاء بلنسكي في البداية . ولئن كانت حياته قصيرة ـ اذ مات في السابعة والثلاثين ـ فلقد خلق أبرز الاسس التي نهض عليها علم الجمال الواقعي الروسي . وقد اشتهر بلنسكي بحدته وقسوته في النقد ، وحرصه على كي الجرح ، ورشه بالملح ، كما يقال .

كان بلنسكي الذي تربى على مائدة الهيجلية قبل أن يبارحها الى مادية فوير باخ ، في طليعة من اكتشف الواقعيين الروس الطالعين خلال عهده القصير ، دون ان تعشي بصره الهالات التي كانت تحيط بأدباء المرحلة . ان استشفاف العناصر الواقعية الواعدة في الابداع ، ودفع هذه العناصر قدماً ، احدى المهمات النقدية الملحة التي يضطلع بها النقد الأدبي (الواقعي) ، وهنا تحضر بجدارة تلك الاستعراضات السنوية الأدبية التي كان بلنسكي يجريها . خصوصا في أخريات ايامه ، حين وقف في طليعة الفكر التقدمي الأوربي ، إبان عام الثورات الذي شهد وفاته عام ١٨٤٨ .

عرفت المرحلة الاولى من مسيرة بلنسكي خلال ثلاثينات القرن الماضي بالمرحلة الهيجلية ، او كما كان بعضهم يسمي : الواقعية الهيجلية وفي هذه المرحلة كان في سياق محاولته انتزاع الأدب من سيطرة علية القوم ، يؤكد أن لا هدف للأدب خارج ذاته ، ثم شرع يتكلم عن الأدب المثالي والأدب الواقعي وهو يغذ الخطى نحو مرحلته الثانية

في أربعينات القرن الماضي ، وباتجاه الفكر المادي .

ثمّن بلنسكي العنصر الفكري في الفن كثيراً ، وشبه الفن بلا فكرة بالانسان بلا روح . ونفى أن يكون الفن مسرحاً للصور الجمالية دونما هدف . وكان هذا الناقد يلح على الطبيعة الاجتماعية والمهام الاجتماعية للفن ، فالفن لا يولد خارج الحياة الواقعية ، والفن تحليل للمجتمع ، ومن هنا جاءت معادلته النقدية ذات الحدين : النقد التاريخي يكمل الجمالي . والعكس صحيح ، ولا غنى لأحدهما عن الآخر . ولعله لا زال في دستور بلنسكي الجمالي الشهير ما يشع حتى اليوم :

- الشاعر يفكر بالصور .
- الشاعر يبين عن الحقيقة ، لا يبرهن عليها .
- الشاعر لا يجمل الواقع .
- الشاعر يصف الناس كما هم .

وأخيراً :

- التطابق بين الشكل والفكرة شرط أولي للفن . لا فن دون وحدة الفكرة ، ودون وحدة الشكل ، ودون وحدة هاتين الوحدتين . والفكرة الناقصة تولد صورة ناقصة .

لقد تابع النقاد الأدبيون الديمقراطيون الروس تثمين بلنسكي للفكرة في الفن ، وما يترتب على ذلك . كما تابعوا قوله بالطبيعة الاجتماعية والمهام الاجتماعية للفن ، وطوروا ما وصل اليه وأنضجوه ، وكانت تتوازى مع مسيرتهم في أقطار اوربية أخرى مسيرات مماثلة . ان الأدب في مجمل القول لدى أولاء النقاد هو انتاج الصراع

الاجتماعي ، وهو مرآة الواقع ـ بمعنى إعادة انتاجه فنياً ويكمل ذلك رؤية استقلالية الحقل الأدبي وخصوصيته ، إعادة ليس كانعزالية بل ككيان محدد ، ووظيفة محددة في العملية الاجتماعية . ومن هنا كان انطلاق أولاء النقاد في ممارساتهم النقدية من النص ، بحثا عن العلاقة بينه وبين الواقع الذي يعكسه . وقد كانوا يعولون على أن هذا البحث ، هذه المقارنة بين (الأصل) الواقع ، و(الصورة) العمل الفني ، تفضح الأشكال الخلبية .

لقد تحدث لوكاتش عن النقد الجماهيري لدى هؤلاء النقاد . وعنى به اعتبارهم الفن ابن الحياة[1] ، وتوكيدهم على علاقة الأدب بالمجتمع . ولم يعن تقديم الذوق الجماهيري السائد على الجانب الفني ، أو تأخير هذا الجانب لأي سبب كان . وقد ذم في السياق النقد الجماهيري الذي يعنى بتسليط الشعارية على الفن .

وقد برز مبدأ النقد الجماهيري عند تشرنشفسكي (١٨٢٨ ـ ١٨٨٩) ودوبروليبوف (١٨٣٦ ـ ١٨٦١) خاصة ، من خلال مهاجمتهما الاقطاع والاوتوقراط ، والبورجوازية الليبرالية المساومة ـ وفي النقطة الأخيرة تقدما أبعد من بلنسكي ـ وكذلك من خلال استهدافهما الحار المستمر لتحرير الطبقات البائسة . لقد رأيا للفن باعا طويلا في تقدم البشرية ، مثله مثل النشاط السياسي والفلسفة . . وحضرت في نتاجهما النقدي مسألة (النموذجي) من خلال الدعوة التي لم يملاً من تكرارها ، الى الكتّاب ، أن يخلقوا هملت مرحلتهم

---

١) كان بلينسكي السباق الى صياغة قانونه الشهير : حيثما تكون الحياة يكون الأدب .

وفاوستها . وهذه المسألة (النموذجي) سوف نتبعهـا . ونقلّبها على مختلف وجوهها ، في سائر العطاء النقدي الذي سنتعرض له . مما تلا النقد الديمقراطي الروسي خلال القرن العشرين .

مرّ بنا أن بلنسكي قد خلف أبرز أسس علـم الجمال الواقعي الروسي . الا ان تشرنشفسكي تقدم الى وضع أبرز أسس علم الجمال الواقعي عامة . ومن المهـم أن يشـار هنـا الى ما قالـه هذا الناقـد ، والروائـي ، والفيلسـوف ، والمناضـل السياسي ، في علاقـة الفـن والجمال بالطبيعة والحياة . فالفن لا يحاكي الطبيعة دون وعـي ، ولا يلهث وراء الحياة ، في الذيل . ان الفن يتمثل الحياة ويحكم عليهـا ويتغذى بها (الفن وجيز الحياة) ، وهو يضطلع بقسط هام في تحسين العلاقات الانسانية . لقد كانت الطبيعة الـطبقية للابـداع ماثلـة على الدوام أمام ناظري تشرنشفسكي . فالواقع هو أساس الجمالية المادية . ويترتب على ذلك ان الطبقات الاجتماعية تكون نمطها الجمالي الخاص حسـب شروطهـا الاقتصـادية . لقـد مارس تشرنيشفـسـكي النقـد (الطبقي) ضد أدب النبلاء ، دون أن يغرق في وهم الشطب على كل ما في ثقافة الخصم الطبقي . وفي هذا السياق تنامت على يديه خطوات بلينسكي في محاولة انتزاع الأدب من سيطـرة علية القـوم . فلذا كان بلينسكي قد سار على درب ذلك من العزف على الفن الخالص الى ثنائية الادب المثالي والأدب الواقعي الى الأدب الواقعي ، فان تشرنيشفسكي قد تابع الخطوة الاخيرة التي ختم بها بلينسكي حياته ، فأرسل قانونه الجمالي (الرائع هو الحياة) وأخضع الفن للحياة مقابـل دعـوى الفـن

الخالص ، وجعل الواقع الكل والفن الجزء ، والكل أسمى من الجزء وهو نبعه ، ولكن ذلك لم يجعل تشرنيشفسكي يغفل عن خصوصية الفـن والأدب ، فالاستقـلال الذاتـي هنـا هو القانـون ايضاً . الأسلوب هو مسألة المبدع ، أما الاتجاه ، فان كان نحو اعادة خلـق النشاط الجوهري للانسان فهـو الاسمـى ، وهـذا ما لايستطيعـه فن الطبقات العليا ، لأن موضوعه ليس كذلك . ان أدب النبلاء يتمحور حول (الناس الفائضين عن الحاجة) اما ما ينشده تشيرنشفسكي فهـو الأدب المتمحور حول النماذج الشعبية ، بكل ما يعينه ذلك من فردانية وتفاصيل وخصوصية النموذج[1] .

أما دوبرليبوف ، الذي ضعف عنده وعند تشرنشيفسكي اثـر الهيجلية وقوي اثر مادية فويرباخ ، اكثـر مما كان لدى بلنسكي ، دوبرليبوف الذي اشتغل في التربية والفلسفة اضافة الى النقد الأدبي ، اما هذا ، فقد حدد الواجـب الاجتماعي للادب والفـن بتصـوير لا طبيعية العلاقـات الاجتماعية في عصره ، وكذلك في تجـديد الأمانـي الطبيعية للناس ، والبحث عن مثال في الحياة . فالأدب كما يذهـب ليس فقط فضحا للعالم القديم ، بل تبشيرا بالعالم الجديد وكان النقد الواقعي بالنسبة لهذا الناقد وسيلـة لدراسـة الحياة ، ووسيلـة كبـرى خصوصا لايقاظ وتطوير الوعي الاجتماعي .

---

(١) ترى ، كم في إنتاجنـا الروائـي خاصـة ، وفي سواه أيضـاً ، من (النـاس الفائضـين عن الحاجـة) مقابـل غياب أو هامشية النماذج الشـعبية ، فيما تصـدح النصوص المنطوية على ذلك بالواقعية والثورية ..؟

وقد اكتشف دوبر وليبوف بطريقته الخاصه أنه «قد يكون العمل الفني تعبيرا عن فكرة معينة ، لا لأن المؤلف كانت لديه هذه الفكرة أثناء عملية الانتاج الفني ، بل لأنه تأثر بملامح معينة في الواقع ، انبثقت عنها هذه الفكرة بطريقة تلقائية» .

وشبه هذه الحالة بحالة بلعام حين أراد لعن اسرائيل ، فبارك لا اراديا ،بدلا من اللعن . إن هذا المبدأ النقدي الذي صاغه انجلز عبر أدب بلزاك ، مثله مثل النموذجي ، والطبيعة الطبقية للابداع ، ومهامه الاجتماعية ، وسوى ذلك من هذا الذي ورّثه النقاد الأدبيون الديمقراطيون الروس ، وغير الروس . هذه المبادىء سوف يقلبها النقاد الواقعيون التالون على سائر الوجوه ، ويجتهدون فيها كثيراً ، حتى يبلغ الاجتهاد في بعض الحالات حد التناقض . ولكن العبرة بعد كل هذا ، والتي تهم الناقد الأدبي اليوم ، وتحكم هذه المقاربة ، هي فيما يستخلص من هذا التراث الجم في النقد الأدبي ، من أجل حاضر ومستقبل الحركة الأدبية والنقدية ، في الساحة المحلية قبل سواها .

٢ ـ النهوض :

منذ قيام ثورة تشرين الأول ١٩١٧ ، بدأ النقد الأدبي (الواقعي) يرتبط بالماركسية بنسب عالية . ولقد احتلت واجهة هذا النقد حتى منتصف القرن الحالي تقريبا التجربة السوفياتية . ثم راحت المبادىء المستخلصة من التراث القديم (ماركس وانجلز والنقد الأدبي الديمقراطي الروسي ومشارب اوربية أخرى) ومن التراث الجديد (لينين والنقد الأدبي السوفياتي) . . . راحت تلك المبادىء

تغتني وتتطور بالاضافات والجديد الأوروبي الاشتراكي والغربي والاسيوي والافريقي والأمريكي . ان هذه العملية النقدية الجارية منذ ما ينوف على ربع قرن ما تفتأ تتصاعد ، حتى انها باتت تحمل من الجدارة بمكان تصور مستقبل جديد للواقعية ، تودع به القرن العشرين ، وتستقبل القرن الحادي والعشرين (؟ !) .

ان حالة ماركس وانجلز في عدم توريث نظرية متكاملة في هذا الميدان تتكرر أيضا مع لينين . وقد كان لينين بالغ الحرص على ألا تؤخذ أقواله في الأدب والفن مأخذ النظرية . ولكن ذلك لا يقلل من قيمة ما ترك ، وهي القيمة التي انعكست بقوة ـ كقيمة ما سبقه اليه ماركس وانجلز ـ في سيرة النقد والأدب السوفياتي ، والعالمي .

فمواقف لينين من : التراث ، الثقافة البروليتارية ، الثقافة البورجوازية ، الأدب الحزبي ، الانعكاس في الفن ، علاقة التطور الأدبي بالتطور الاقتصادي والاجتماعي ، دحض الميكانيكية في هذه العلاقة ، الالحاح على تعددية وسائل التعبير حسب شخصيات المبدعين وتجاربهم ، المعارضة الشديدة للدعاية المباشرة والتبسيط الجمالي المبتذل المتزلف للجماهير . . . في هذا كله ، وسواه مما يضاهيه في المقالات النقدية التطبيقية التي كتبها لينين (عن ماياكوفسكي مثلا ، عن تولستوي ، عن أوجين بوتيه . . .) وفي مراسلاته الهامة الغزيرة (مع غوركي ، مع لوناتشارسكي . .) وفي ثنايا مداخلاته المتنوعة، إن في ذلك لصوى كبيرة الفائدة، يسترشد بها النقد الأدبي على الدوام .

لقد شهد هذا النقد إبان قيام الدولة السوفياتية نمواً مطرداً على هدي تلك الصوى ومثيلاتها السابقة . وبفعل الوضع التاريخي الجديد قبل كل شيء . وخاض صراعات حيوية حادة ، قبل أن تكبله الجدانوفية . وما دامت النزعة التاريخية بعيدة عن هذه الدراسة - على الرغم مما قد يشي بها أحيانا - فاننا سنختار من الحلقة الواصلة بين مفصل القرن الماضي ومفصل النصف الثاني من القرن الحالي ، أبرز ما تركه : غوركي ، بليخانوف ، تروتسكي . ولا ريب أن في تاريخ النقد السوفياتي خاصة ، والنقد الأدبي عامة ، خلال هذه الحلقة الواصلة ، الكثير مما ينبغي أن نتوقف عنده . ونطيل الوقوف مثل باختين ، كودويل . . . . وهذه حقيقة تنسحب على ما عرضناه من المهدات والينابيع وما سنعرض له من الينابيع الجديدة ، إلا أن تحقيق ذلك في مقاربة من هذا القبيل معجز وادعائي وغير جدي ، مهما تلمس التبسيط والمدرسية . فضلاً عن أن ما تركته الأسماء الثلاثة السابقة (مبدع ، فيلسوف وناقد ، باحث وسياسي) يتصل أكثر من سواه بمرحلة (ما بعد ذوبان الجليد) وانطلاقة الواقعية في النصف الثاني من القرن العشرين . وهذا الاتصال - حاضره ومستقبله - هو هاجسنا الرئيسي هنا .

غوركي : ١٨٦٨ - ١٩٣٦ .

لعل اللينينية في الأدب تغدو أكثر عيانية واكتمالا في موقع كالذي نحن فيه هنا ، من خلال متابعة جهود ونظرات غوركي في النقد الأدبي ، سواء في مراسلاته مع لينين ، أو في محاولته كتابة تاريخ

الأدب الروسي ، أو فيما كان يوجهه من ملاحظات للناشئين قبيل تمكن الجدانوفية ونهاية حياته الغنية .

كان غوركي يبالغ في تثمين المثقفين ، ولكنه كان ايضا ينفي اقتصار موهبة الخلق الفني على عدد محدود ، وينفي أن تكون ميزة فردية للنخبة ، بقدر ما هي صفة فطرية لدى الشّغيلة . ومن هنا جاء اهتمام غوركي الكبير بالأدب الشعبي . ولعل أبرز ما في تراث غوركي من زاوية هذه الدراسة أن يتمثل فيما يلي :

ا ـ التراث : استقى غوركي من محاولته المذكورة في تاريخ الأدب الروسي مبدأ الأصالة ، وميزه عن العراقة والمحافظة . وعبر به عما لاحظ في الأدب الروسي من سمات قومية تجلت في هاجسي غوركي الدائمين : الواقعية والرومانتيكية . وقد رسم غالي شكري موقف غوركي بالمعادلة البسيطة الكبيرة التالية :

التراث = الشخصية القومية + الاطار الشكلي العالمي + جوهر الانسان في المضمون .

ب ـ الرومانتيكية : ظل غوركي مخلصا للرومانتيكية الى النهاية . ولكنها الرومانتيكية الايجابية لا السلبية ، الرومانتيكية التي لا تنقطع جذورها الاجتماعية والتاريخية ، في الحياة الشعبية ، وفي التراث ، الرومانتيكية التي يولدها التناقض بين القديم والجديد ، ولا تنفصل عنه وتستحيل الى ذاتية مرضية ، وفردية متورمة . ولعل اجتهاد بعض النقاد الماركسيين منذ زمن للبرهنة على صلة الرومانتيكية بالواقعية في القرن الماضي ، أن يكون نوعا من التأصيل لموقف غوركي . يقول أرنولد كيتل :

« لم تكن الحركة الرومانتيكية حركة أدبية بعيدة عن الواقعية . على العكس ، كان هدف الكتّاب الرومانتيكيين الوصول الى واقعية أكثر دلالاً واستيعابا مما سمحت به أعراف الأدب الأرستقراطي . انهم لم ينجحوا دائما . فتمييز النقائص في المقاييس الطبقية للكتّاب الكلاسيكيين شيء وانجاز فن ديمقراطي مرضٍ شيء أخر » .

ج ـ الواقعية : قدر غوركي للواقعية النقدية دورها التاريخي ، وسعى الى تحديد سمتيها البارزتين في الانتقادية والعقلانية . ونعته للواقعيين النقديين بأبناء البورجوازية العاقين شهير . الا ان غوركي لم ير الامكانيات المستقبلية التي يراهن عليها لوكاتش في الواقعية النقدية كما سنرى . لقد لوح غوركي لتلك الواقعية مودعا ، ويمّم شطر الواقعية الجديدة ، الواقعية الاشتراكية . ويمكن التعبير عن موقف غوركي التاريخي هذا بالمعادلة البسيطة الكبيرة التالية :

الرومانتيكية الايجابية + ايجابيات الواقعية النقدية = الواقعية الاشتراكية .

ان الواقعية الجديدة بالنسبة لغوركي لم تكن أسلوبا ، بل منهجا . وقد حرص مبكراً ـ وهو الذي قضى قبل أن تبلغ الجدانوفية أوجها ـ على امكانيات التطور الهائلة التي تمتلكها الواقعية الجديدة . كما حرص على خصوصية الاداب والفنون ونسبية استقلالها . وتابع ما تقدم له في التراث من اتصال بروائع الماضي ، وبالثقافة العالمية . وبالطبع كان مفهوم البطل الايجابي ، ومهمة استشراف المستقبل الاشتراكي من مفاصل دعوته الجديدة ، ولكنه لم يكن يعلم ما الذي ينتظر هذا كله ، أو جله ، في السنوات التي أعقبت وفاته .

بليخانوف : ١٨٥٦ - ١٩١٨

منذ نحا بليخانوف نحو المناشفة سلطت أنوار اضافية على أخطائه . ويهمنا منها في صدد النقد الأدبي : تغليب السوسيولوجيا ، والنزعة المضمونية ، وميكانيكية العلاقة بين البنيتين الفوقية والتحتية . ومن هذا القبيل أيضا تقييمه لتولستوي كمولى كبير ، هذا التقييم الذي جاء محصلة لموقف بليخانوف السياسي من الفلاحين ، وشطبه على دورهم السياسي . ونذكر كذلك تحديد بليخانوف لتأثر الآداب ببعضها بالتناسب الطردي مع تشابه العلاقات الاجتماعية . وانعدام هذا التأثير في حال انعدام ذلك التشابه ، وبالتالي ، فان هذا التأثير يكون أحادي الاتجاه حين يكون أحد طرفيه متخلفاً ، شكلاً ومضموناً (؟) .

ولكن مهما قيل في بليخانوف ، فانه يظل أحد مؤسسي علم الجمال الماركسي والنقد الأدبي الماركسي[1] . لقد واصل في البداية تقليد النقاد الأدبيين الديمقراطيين في التركيز على النقد الأدبي وتحويله الى ساحة حارة ونشطة للصراع السياسي ، احتيالا على الرقابة الرسمية المتشددة ، ولم تلبث مساهماته النظرية والتطبيقية في النقد الأدبي أن تتالت وتطورت لترسم معالم هامة ، من أشدها حضوراً :

أ - النقد سلاح ، أجل ، وتلك الاشارة التي رأيناها لماركس في بداية هذه الدراسة تنهض على يدي بليخانوف ، نظراً ، وتطبيقاً . قال في سياق مقارعته لفولنسكي : «في جميع عصور التحول الاجتماعي

---

١) كان بليخانوف يؤثر هذا المصطلح ، ولسوف نرى أن هذا المصطلح يظهر أيضا على هذا النحو : النقد المادي النقد الواقعي .

يتشرب النقد روحاً كفاحية ، ويغدو بصورة مباشرة ، وان جزئية ، ضرباً من السجال والجدال» .

ب ـ هذا السلاح ، النقد ، يعتمد على التطور التاريخي للطبقات والعلاقات الاجتماعية . والنقد الماركسي : في مسعاه الى ايجاد المعادل الاجتماعي للظاهرة الأدبية المعطاة ، يخون نفسه بنفسه إذا لم يفهم انه لا يكفي اكتشاف ذلك المعادل ، وان علم الاجتماع لا يجوز أن يغلق الباب في وجه علم الجمال ، بل يجب على العكس أن يفتحه أمامه على مصراعيه (. . .) ان الفعل الأول للنقد المادي لا يغني عن الفعل الثاني ، بل يتطلبه بوصفه تتمته الضرورية» .

حـ ـ الشكل والمضمون : تتحدد لغة النص وأسلوبه . تتحدد جماليته بمضمونه ، أي بمنظور الفنان للواقع، وبايديولوجيته وتجربته .

وللمضمون القول الفصل في كل شيء ، في الأدب وفي سواه . انه التعبير عن مشاعر الناس وافكارهم وعواطفهم بالصور .

ان الشروط الموضوعية للتطور التاريخي هي التي تحدد الشكل والمضمون ، وتحقق وحدتهما ذروة التطور الفني . اما رجحان احدى الكفتين فهو يومىء الى تدني تلك الذروة ، ويومىء الى ان المجتمع يمر بفترة ولادة او انحلال . يقول :

«الشكل بوجه عام وثيق الارتباط بالمضمون . ولا ريب أنه ينفصل عنه بقدر أو بآخر في بعض الحقب . بيد أنها حقب آستثنائية . وفي مثل هذه الحقب يتأخر المضمون عن الشكل أو بالعكس ، لكن ينبغي أن نتذكر أن المضمون يتأخر عن الشكل ،

ليس عندما يشرع الأدب بالتطور ، وانما عندما يأفل ، وفي غالب الأحيان غبّ أفول الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي يعبر عن مشاربها وصبواتها (. . .) والأفول الأدبي يعبر عن نفسه على الدوام ، فيما يعبر ، في الميل الى اعلاء شأن الشكل على حساب المضمون . غير أن المضمون وثيق الارتباط بالشكل الى حد أن ازدراء المضمون يستتبع أولا نهاية الجمال ، وثانياً قبح الشكل (. . .) بيد أنه تبرز الى حيز الوجود ، في حقب التجديد التي يشرع فيها الأدب أو الفن بالتطور فقط ، ظاهرة معاكسة تماماً لتلك التي نلحظها في حقب الأفول . ففي هذه الحال ليس المضمون هو الذي يتأخر عن الشكل ، وانما الشكل هو الذي يتأخر عن المضمون» .

قد يكون في هذا التحديد بعض المبالغة أو الميكانيكية ، بيد أن جوهره ، وقيمته المستمرة ، هي في تلك القراءة الطبقية الحادة لجناحي الابداع : الشكل والمضمون . وبليخانوف لا يفتأ يلح على طبقية الابداع :

د ـ فدرجة معرفة الصراع الطبقي تشير الى درجة امكانية تحليل ونقد الأدب . والأحكام الجمالية للناقد تتحدد بخصائص وسطه الاجتماعية ، والنمذجة محكومة بمقدار ما تكون سيكولوجيا الشخصيات الأدبية مجسدة لسيكولوجيا الطبقات أو الشرائح الاجتماعية . اذ أن العمليات التي تجري في نفوس شتى الشخصيات الأدبية هي انعكاس الحركة التاريخية .

وفي مواطن اخرى ، يبرأ بليخانوف مما قد يلمح في هذه المباديء من ميكانيكية ، ويرى أن الجزم بعكس الفن لدرجة التطور الاجتماعي

خطأ . كما أن من الخطأ الجزم بكون أعمال الفنـان المنحـدر من البورجوازية افراز للبورجوازية بالضرورة . ويحذر في هذا الصـدد وفي سواه من التعميمات المتسرعة .

هـ ـ الواقعية : نفى بليخانوف أن تكون الـواقعية نسخـاً عن الواقع . فاذا كان الواقع حقاً هو الأساس ، الا أن الأديب يختار . ومن بين (الواقعيات العديدة) ، فإن واقعية بليخانوف المنشودة ، كما يحددها في دراسته لا بسن هي :

«الطريق الذي ينهجه الواقع ذاته ـ الواقع المعاصر الذي يطور بقواه الذاتية مضمونه الخاص، ليتخطى حدوده ، وليتجاوز نفسـه ، وليرسي أسس واقع الغد» .

ومثلما لدى دوبروليبوف ، فان بليخانوف يتحدث عن بلـزاك وواقعيته ، مثيل حديث انجلز ، قبل أن يطلع على هذا الحديث .

و ـ العبقرية : بين مهـام النقـد التـي حددهـا بليخانـوف في صدد دراسة الآثار العظيمـة ، ان يدرس النقـد السمات الشـخصية للمبدعين الكبار ، وظروفهم الخاصـة . فالعبقـرية تخلقهـا الشروط الموضـوعية . ولـكن ليس للنقـد أن يحصر هذه العبقـرية بظـروف ظهورها . وقد بالغ بليخانوف في محاولته تحديد سر العبقرية ، وما لا يفسر فيها ، حين ذهب الى أن تبعية سمة انتاج الكاتب لسمة عصره ، تكون أقوى وأوضح ، كلما كان الكاتب أفضـل (أكثـر عبقـرية ؟) ويتضاءل بالتالي السر القابل للوصف بأنه شخصي ، ولا يفسـر .

تروتسكي : ١٨٧٩-١٩٤٠ :

قد تكون كتابات تروتسكي الأدبية موسومة بضغط ميله القوي الى دخول كل الميادين . بيد أن هذا لا يقلل من قيمة بعضها ، ان لم نقل أغلبها .

أ - لقد تحدث حديث بليخانوف عن الواقعيات العديدة ، ولكن بصيغه الخاصة ، فهو يرى أن لكل مدرسة من مدارس الواقعية تعريفها الأدبي والاجتماعي الخاص . الا انه يتلمس سمة مشتركة عبر هذا التنوع ، وذلك في الارتباط الحميم بالحيلة ، بالواقع ، سواء في الصورة الراهنة ، ام في احتمالات وامكانيات التغيير . ولقد عبرت الواقعية في رأي تروتسكي خلال عصور شتى عن مشاعر وحاجات فئات وطبقات شتى ، وبطرق شتى .

ب -. وفي الثقافة البروليتارية ، هذه المسألة التي شغلت النقد السوفياتي فترة حرجة لا بأس بها ، كما شغلت النقد الواقعي عموماً ، كان لتروتسكي مداخلاته المتميزة ، والتي تتناقض مع مدرسة البروليت - كولت .

يعول تروتسكي كثيراً على العلاقة بين مثقفي طبقة ما وتلك الطبقة . ان القاريء يخلق الكاتب ، والكاتب يخلق القاريء . ولا يهمل وضع البروليتاريا التعليمي والثقافي تروتسكي يميز في هذا القول بينها وبين البورجوازية . ولكي لا يؤخذ ذلك على أهون - أو شر - سبيل ، ، فقد ألح تروتسكي على أن الطبقة لا تبدع فنها كاملا وحدها . فالابداع الانساني نشاط تاريخي ، ووراثي ، جدلي ، وفيا

يتعلق بالبروليتاريا تحديداً ، فان هذا الكلام يحتاج الى تشديد . ان ابداع البروليتاريا الأكبر يتجلى في السياسة ، وليس في الأدب . ومهمة مثقفي البروليتاريا ، والحال كذلك تغدو محصورة في العمل الثقافي العياني : أي (تشريب) ما في الثقافة القائمة والقديمة مما ينفع ، وليس (اختراع) ثقافة جديدة . فالبروليتاريا غير قادرة في وضعها الراهن على انتاج ثقافتها ، ولا يمكن انتاج ثقافة طبقة بالنيابة عنها . وهذا المفصل من كلام تروتسكي يوصلنا الى جوهر أطروحته :

* فما دامت البروليتاريا لم تتمثل الثقافة البورجوازية للأسباب المعروفة .
* وما دامت ديكتاتورية البروليتاريا مرحلة انتقالية نحو تذويب الطبقات .
* فهي اذن ليست مؤهلة الانتاج ثقافة خاصة بها كخلاصة لما تقدمها .
* وهي ليست مشغولة بانتاج ثقافة خاصة جديدة أثناء المرحلة الانتقالية .

ان مراهنة تروتسكي على قصر وانتقالية مرحلة التحول قد ونَتْ . وكما أن إلحاحه على محدودية التمثل الثقافي للبروليتاريا قد ونى . وهذا الواقع المستجد بعد عقود من أطروحته هذه ، لا يدع ، لها المكان القديم في نظرية النقد الأدبي الواقعي ، على العكس مما قاله في الشكل :

حـ ـ ربط تروتسكي بين الشكل الجديد والوضع الطبقي ، فصعود طبقة جديدة ، او قيام وضع جديد لطبقة ما ، يولد شكلا

جديداً للتعبير بعمومه ، السياسي منه ، والأدبي . . ان الحوافز التي تقوم خارج نطاق الفن تفترض قلب الأشكال القديمة ، ولكن ليس بصورة مبسطة ، ويمكن تسجيل النقاط التالية في صدد طبقية الشكل الجديد :

- الوضع الأقتصادي للطبقة هو الذي يحدد الحاجة الى تصورات واشكال أدبية وفنية جديدة ولكن ليس بخط مستقيم .
- لا مندوحة من التدرب على التقنية الأدبية ، مما يتطلب إعداداً وزمناً .
- يقوى البحث عن التقنية لدى من يفتقدها .
- الأسلوب هو الطبقة . ولكنه لا يتكون معها مباشرة . والطبقة لا تتميز بأسلوبها الا عبر سبل معقدة وطويلة .

لقد تابع تروتسكي توكيد المقولات الماركسية الأساسية في الأساس المادي للفن . وطبيعته ومهامه الاجتماعية ، واعتبره وظيفة الانسان الاجتماعي . وفي الوقت نفسه دعا الى تقدير قوانين الفن الخاصة حق قدرها أثناء نقده . وكان في موقفه من التراث ، ورفضه التطرف المستقبلي له ، وكذلك في اعتباره فن مرحلة بناء الاشتراكية ، المرحلة الانتقالية ، الفن الثوري ، لا الاشتراكي ، كان في ذلك يناقض المدرسة الجدانوفية ، تناقضاً لا يعدو أن يكون جزءاً يسيراً من تناقضه الكبير المعروف مع الستالينية .

٣ ـ ينابيع جديدة :

أشرنا في السياق الماضي الى أن النقاد الواقعيين الآخرين المعاصرين والتالين قد قلبوا وأغنوا المسائل التي وقفنا عندها ـ والتي لم

نقف ـ في ينابيع ومهدات ماركس وانجلز والنقد الأدبي الديمقراطي .
وقد تضاعف تقليب واغناء أولاء النقاد عمقاً وعرضاً للمسائل التي وقفنا عندها ـ والتي لم نقف ـ في مرحلة نهوض البنيان (لينين ، غوركي ، بليخانوف ، تروتسكي) . كما أنهم حققوا اضافات جذرية للنقد الأدبي الواقعي . ومثلما اخترنا فيما مضى بعض العطاءات البارزة ، والوثيقة الصلة بحاضر ومستقبل الحركة الابداعية والنقدية المحلية الراهنة ، فسوف نتابع الآن مع لوكاتش ، غارودي ، فيشر .

لوكاتش : ١٨٨٥ـ١٩٧١ :

بديهي أنه ثمة تداخل زمني ما قد حصل فيما بين بعض الينابيع الجديدة للواقعية في النقد الأدبي ، وبين مرحلة النهوض . وخير من يمثل هذا التداخل لوكاتش . ولقد حصل تداخل مماثل ما ، فيما بين الينابيع الأولى والممهدات ، وبين مرحلة النهوض (حالة بليخانوف مثلا) . وهو أمر يزيد حرارة وحيوية تكون وتطور النقد الأدبي الواقعي .

وضع لوكاتش فيما قبل تحوله الى الماركسية كتابه (نظرية الرواية) . وقد نقد بنفسه فيما بعد الاتجاهات الذاتية واللاعقلانية التي سيطرت عليه في مرحلته الأولى ، وفيما وضعه أثناءها . ولكن عطاء لوكاتش النقدي ما لبث أن تتالى طوال حياته الغنيّة المديدة . ولئن كان للوكاتش صداماته الشهيرة في الاتحاد السوفياتي والمجر ، ولئن انتهى الى أن مسألة الحرب والسلام هي حقيقة عصرنا (لا مسألة الصراع بين الرأسمالية والاشتراكية) لئن كان ذلك ، فان لوكاتش ظل في النقد

الأدبي أميناً للمنهج العلمي الذي يبحث في الجذور المادية للظاهرة ، ويراقب علاقاتها وحركتها التاريخية . ولم يفتأ يسعى في سبيل علم الجمال الماركسي . والنظرية الأدبية الماركسية .

آ) انصب جهد لوكاتش النقدي على الرواية أساساً [1] فقد كان يراها الشكل الفني السائد في الثقافة الحديثة . وقد دأب على البحث في الروايات الكبيرة (بلزاك ، غوركي ، مان ، تولستوي . . .) مستهدفاً الكشف عن نظرية الرواية ، كما تجلت في الروائع الخالدة ، ومستهدفاً الوصول أيضاً إلى مبادىء علم الجمال المادي .

إن هذه الروايات ، بما عكسته من أزمة العصر ، وتشويهات الرأسمالية للانسانية ، وبما كشفت عنه من توترات اجتماعية ، جعلت لوكاتش يثمن الدور الذي يمكن أن ينهض به الأدب العظيم ، في تكثيفه الوعي البشري بالعالم وتوجيهه . وقد تحدث عن صانع هذا الادب أبلغ حديث . فالأديب هو الأكثر مقدرة على دفع الناس نحو الجديد ، شريطة أن يبدع الجديد . وهنا يذهب الناقد المجري أبعد من بليخانوف في تركيزه على التجديد في الشكل ، التجديد الجمالي الخالص . إن هذا الاشتراط يعمق سائر ما رأته المساهمات النقدية الواقعية السابقة كمهمة أولى . بل إنّ لوكاتش جعل مكافحة الأشكال التقليدية وابداع الأشكال الجديدة ، في رأس مهمات الواقعية ، خلال المراحل التاريخية الحاسمة الانتقالية .

ب) والأديب لدى لوكاتش مطالب أيضاً أن يعبر عن مشكلاته

---

(١) وخاض مع ذلك في الدراما ، وبالمناسبة ، دخل مع بريخت في مجادلات حامية وثمينة .

الخاصة بأسلوبه الخاص ، إذ لا يكفي أن تكون له رؤياه السياسية الواضحة ، بل ينبغي قبل ذلك أن يكون له رؤيا جمالية . ولكي لا يجتزىء هذا الكلام النقاد البورجوازيون الشكلانيون فان لوكاتش يسارع الى قراءة سر عظمة الأديب في كونه لا يعيش مراقباً سلبياً ، في كونه يطابق بين أدبه وبين الحركات الجماهيرية . ويستشهد لوكاتش بفلاحية تولستوي ، وعمالية غوركي ، ويستطرد الى أن الأديب الواقعي العظيم ـ وهذه نقطة فنية هامة ـ هو الذي يدع لشخصياته حياتها الداخلية ، وان تعارضت مع ما يعتقده . ويستشهد ببلزاك على أن الأديب يقدم النظرة الطارئة خلال الخلق الفني على نظرته الواعية ، إذا ما تعارضتا أثناء العملية الابداعية .

إن النظرية ليست بالنسبة للأديب سوى دليل عام . وقد تكون غير صحيحة ، دون أن تمنعه من تقديم ما هو صحيح . ألم يذهب انجلز هذا المذهب ؟ ألم يفعل لينين أيضاً ؟ (خاصة في مراسلاته لجوركي) .

ما دام تطور المجتمع هو الذي يحدد تطور الأديب ـ لا آلياً ولا قدرياً بالطبع ـ وما دام البعد الايديولوجي الموضوعي يفعل فعله في الابداع والمبدع . فإن ما ذهب إليه لوكاتش أكيد ، دون أن يتحول إلى ذريعة في يد نقاد ـ أو مبدعي ـ البورجوازية ، صغيرها أو كبيرها، ذريعة تبرر لهم ازدواجية ظاهرية ، وانتهازية مبطنة .

جـ) كان لوكاتش يدعو في النقد الأدبي الى اسلوب سياسي ـ جمالي . ويرفض المذهب الجمالي الخالص من جهة ، والنقد

الجماهيري - بالمعنى المبتذل - من جهة أخرى [1] . ولم يكن ليعبأ في العملية النقدية بالمقام الأول إلا بالايديولوجيا . ان ايديولوجيا الأثر المنقود هي بيت القصيد لديه . فبها تصبح دراسة الشكل الأدبي دراسة واقعية لشكل محدد ومضمون محدد . ان آراء المبدع في الحياة ، ايديولوجيته، أو ماسماه لوكاتش بالمنظور هي التي تحدد اتجاه العمل ومحتواه ، ولكن ليس بخط مستقيم . ولذلك فايديولوجيا الأثر هي المقدمة . وهكذا تكمل سلسلة الأسئلة العملية في النقد بعضها : ماذا يرى المبدع ؟ وكيف ؟

إن الناقد الذي لا يأبه من الأدب إلا لمحتواه السياسي العاري ، ويهمل جماليته ، إنما يعطل في رأي لوكاتش تطور الأدب ، لأنه لا يعطي الجانب الفني حقه .

أما الناقد الذي يلتفت الى القيمة الفنية والسياسية للعمل ، ولكنه ، قبل ذلك وبعده ، يفصلهما ، ويتحدث عن النجاح السياسي ، والهبوط الفني ، أو النجاح الفني ، والهبوط السياسي ، أما هذا الناقد ، فيتحمل في رأي لوكاتش مسؤولية الاستسلام الجمالي

---

(١) مرت بنا اشارة الى النقد الجماهيري لدى النقاد الادبيين الديمقراطيين الروس . لقد ظهر هذا المصطلح بلون آخر لدى ايليا اهرنبورغ في المؤتمر الثاني للكتاب السوفيات ، حين نعى على النقاد تخلفهم عن القراء في معاملة النصوص ، وانتقال زمام النقد الى القراء من النقاد المحترفين ، وبهذا المعنى ظهر المصطلح أيضاً في أعمال مؤتمر الكتاب العرب بدمشق ١٩٥٤ ، والذي نظمته رابطة الكتاب العرب .

أمام الموضات الشكلانية الرأسمالية ، والعجز عن ابداع جمالي متوازن ، ومتطور .

د) تحدث لوكاتش إضافة الى ما سبق ، في المبدع والنقد ، عن الواقعية . فتابع غوركي على أنها ليست أسلوباً ، ولا تكنيكاً للتعبير الأدبي ، ولكنها : «منهج التشكيل الفني المناسب لمثل هذه الواجبات الملقاة على عاتق الأديب ، منذ عهد هوميروس حتى اليوم . ولهذا نجد أن الواقعية تجدد نفسها في أعمال كل فنان عظيم» . أما الواجبات تلك ، فتتمثل في النزوع الى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي بشكل نموذجي فني وموح .

إن الواقعية ليست لدى لوكاتش طريقاً وسطاً بين الموضوعية الزائفة والذاتية الزائفة . إنها طريق ثالث ، ولعل في توكيده على أن الواقعية أساس الأدب ، وكل الأساليب تنشأ منها ، حتى تلك التي تبدو متعارضة معها ، لعل في ذلك خطوة ما نحو واقعية غارودي التي بلا ضفاف .

هـ) حاول لوكاتش أن يقارن طويلاً ومراراً بين الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية . وقد كان يثمن الأخيرة ، ويجلها ، ويرى أن مستقبلها سيطول في المجتمع الاشتراكي الحديث . لكنها ستذوي كلما اطرد بناء الاشتراكية . وقد قرأ بعض نقاط اللقاء بين الواقعيتين ، وذلك في ثورتهما ضد القديم ، ومعارضتهما البورجوازية الحديثة في الأدب . وسجل خلافهما الأكبر في المنظور المستقبلي للواقعية الاشتراكية ، والذي يولد لها كمضمون جديد أشكالاً جديدة . بينما تقصر الواقعية النقدية عن ذلك .

إن تقصيرها لا ينحصر فيما يمت الى المستقبل . إنه قائم أيضاً في الحاضر ، في وصفها الاشتراكية ، في العجز عن الدخول الى دخيلة الطبقة العاملة . . . ولم ير لوكاتش في هذه الفوارق ، ولا في سواها ، امتيازاً أوتوماتيكياً لكل عمل واقعي اشتراكي . بل أن الواقعية الاشتراكية في رأيه ، لا تزال امكانية أكثر منها انجازاً . وقد كان متشدداً في انتقاد الواقعية الاشتراكية ، فالمبدع لا يغدو واقعياً اشتراكياً فور دراسته الماركسية ، أو صدور قرار . إنه اذا لم يترجم الوعي الماركسي للواقع الى شكل جمالي لن يكون واقعياً اشتراكياً . ولقد أدان لوكاتش بقسوة التفاؤل والنمذجة اللذين غلبا في الواقعية الاشتراكية زمن الستالينية . وشدد على التفاؤل التاريخي ، والنموذجي الذي يجسد قمة وأبعاد الناس والعصر . إن النموذجي هنا غير الشاذ ، وغير المتوسط الحسابي ، وغير الفردانية ، انه المقولة الرئيسية في الواقعية ، والمقياس الأساسي في الأدب ، وهو تجسيد العناصر الحاسمة الانسانية والاجتماعية في أوج تطورها ، إنه تجسيد العلاقة بين ما هو فردي ومتميز في الانسان ، وما هو اجتماعي ، وتجاوز للفصل بينهما ، هذا الفصل الذي ينمو (يتفاقم مرضه) كلما نمت البورجوازية .

و) هذا الاجتهاد الحار للوكاتش في النموذجي ، كجزء أساسي من مساهمته النقدية الواقعية . جعله يشنّ حملته المزدوجة على الاتجاه الطبيعي ، والاتجاه النفساني في الأدب والنقد . وبصدد الاتجاه الأخير ، الذي يتواجد في الحركة النقدية المحلية الراهنة ـ وبدرجة أدنى في الحركة الابداعية ـ نذكر مبررات مهاجمة لوكاتش ، وأولها ان

الاتجاه السيكولوجي ينمي الديالكتيك الداخلي الخاص، فيفقر تصوير الشخصية ، ويلغي العلاقة العضوية بين العوامل الاجتماعية والتاريخية من جهة ، والسمات الاساسية للحياة الداخلية من جهة ثانية .

غارودي :

إذا كان لوكاتش قد انتزع تولستوي من المهاجرين الروس البيض ، ودعوى التأمل الصوفي ، وقرأه قراءة جديدة ، مفيداً مما كتبه لينين بشكل عام ، فان غارودي قد ذهب أبعد في سبيل استرداد كافكا من النقاد البورجوازيين ، متابعاً دعوة سارتر لذلك . ثم توغل أبعد بكثير في تنظيراته وتطبيقاته ، وفي مساهماته بعلم الجمال الماركسي ، ليجعل الواقعية تتسع لسائر المبدعات . ولم يخل هذا الأمر من إحراج لمصطلح الواقعية بين هذين الحدين .

* كل فن له أصل في الواقع ، فلا فن غير واقعي .
* الواقعية كمصطلح نقدي تاريخي محدد يتجلى في عطاء بعينه . ولا يلبث حتى يشمل كل نتاج عظيم وخالد ، دون أن يعني ذلك التقليل من قيمة ما لا يشمل ، في حالة هذا النتاج .

إن الواقعية لدى غارودي هي محاكاة نشاطات الواقع ، وليست نسخه . وهي أيضاً الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه . ولا ريب أن مثل هذا التصور شيء ، وهذا الذي يجابه به غارودي نفسه ذلك التصور شيء آخر :

* تعايش وسائل التعبير المتباينة بل المتناقضة .
* قبول أو رفض الأعمال التي لا تتفق مع الواقعية .

يشخص غارودي التصور الماركسي للواقعية ، فيبرز من هذا التشخيص استيعاب ما يكتشف حالياً ومستقبلاً من الابداع الانساني عبر التاريخ ، ويسعى لاخراج الواقعية من حدود ما قدمه النقد البورجوازي . فهو ليس مشغولاً باستعادة كافكا أو بعض معاصريه ، أو بعض لاحقيه وحسب . ان عين غارودي تدور في رحاب الابداع الانساني كله ، ولا يزال يختبر هذا الذي يذهب اليه في تطبيقات شتّى مستعيراً للنموذجي في الواقعية المفهوم السيبرنطيقي . ان النموذج هنا ليس مرآة تعكس ما في الخارج ، ولا شاشة تعكس ما في الداخل . إنه تشكيل جديد لعلاقة الداخل بالخارج . وهكذا ينقلنا الى معادلة غارودي الأثيرة في مسألة الفن الانعكاسي ، ألا وهي :

الفن عاكس ـ خالق

هذه المعادلة ، تعلي من شأن مستقبلية وتنبؤية الفن . فالانعكاس أبعد ما يكون عن الميكانيكية . الفن خلق انساني . وهو ـ يشخص غارودي ـ ليس جزءاً من البنية الفوقية الايديولوجية ، بمعنى أنه انعكاس لواقع متشكل وحسب ، إذ أن الواقع في الفن يتشكل من جديد ، حسب طرفي المعادلة المذكورة . ولا يدع غارودي هذه المعادلة عرضة للالتباس. فللفنّ قيمة معرفية خاصة، ولكن ليس على طريقة هيجل ، أي معرفة بالصور وكفى ، وللفن نفع مادي (اقتصادي) مباشر ، ونفع نفسي (روحي) غير مباشر ولكن ليس على طريقة تفصيل الأثر الى مركبات ايديولوجية . فمثل هذا التفصيل وما يستلزمه ويستتبعه يعتدي على خصوصية الفن ، ويعيق تطوره ، وتأديته لدوره التاريخي .

لقد كانت ردة فعل غارودي ضد الستالينية عنيفة . فبعد ذلك الدعم الذي قدمه لها ذات يوم ، اندفع في مقاومتها بأقصى ما يستطيع . ولكن لا يجوز النظر إلى مساهماته النقدية على أنها ردة فعل وحسب ، وهذه الملاحظة تنسحب الى حد أو آخر على مساهمات لوكاتش السابقة ، وعلى مساهمات فيشر التالية :

فيشر :

الفن ـ ومنه الأدب ـ لدى فيشر هو ضرورة للفهم ، وللتعبير ، وضرورة أيضاً بسبب ما فيه من سحر . ان فيشر شديد الاهتمام بـ (السحر) الذي في الفن ، ولقد رأى غارودي أيضاً أن الفن يرتبط في كل مرحلة تاريخية بحدّي : العمل ، والاسطورة .

في البدء كان الفن ـ السحر . أما في المجتمع الطبقي ، فقد غدت وظيفة الفن لدى فيشر أمراً آخر . وهي بالنسبة للطبقة المعدة للتغيير خاصة : التنوير ، التحريض ، والبقية الباقية فيه من السحر .

إن المسألتين الأساسيتين اللتين تستوقفاننا ـ هنا ـ مما قدم فيشر ، هما : الواقعية ، والشكل والمضمون .

آ) ففي صدد المسألة الأولى ، نرى فيشر يؤكد الاشارات التي مرت بنا منذ غوركي ، حول الرومانتيكية والواقعية النقدية . فهو يذهب الى انهما اشتركتا في النقل الواقعي للمجتمع . وتداخلتا مراراً لدى الكتّاب . كما يحدد نشأة الواقعية ابتداء من الاحتجاج الرومانتيكي ضد البورجوازية ، مضافاً إليه رفض القيم البورجوازية من قبل الجماهير ، ومن قبل البقية الارستقراطية الباقية .

ويؤكد فيشر أيضاً ما ذهب اليه غارودي ـ ومعه آراغون وآخرون ـ بصدد كون الواقعية لا تزال غامضة ، مطاطة ، ولا تشكل حكماً تقييمياً . ولا ريب أن الأمر في النقد يختلف عنه في الفن ، بسبب طبيعة كل منهما ، ففي النقد يمكن توفير الحد الأدنى ، وما فوقه أيضاً ، من الضبط والحكم ، أما في الفن ـ النهر الجاري ـ فليس الأمر بالكيفية نفسها ، ولكن ذلك لا ينبغي أن يتحول إلى نوع من الزئبقية التي تيسر التملص على أي كان . ولقد حاول فيشر أن يرسم بعض الكوابح لهذه الزئبقية المحتملة ، في بحثه المسألة التالية خاصة : مسألة الشكل والمضمون .

ب) إن الواقعية لدى فيشر هي أيضاً منهج ، ولكنه يضيف : منهج ، لا موقف . أما الواقعية الاشتراكية فهي موقف . ويمتاز فيشر عن الآخرين بتشديده على أن الواقعية شكل ممكن للتعبير . وليس الشكل الوحيد . وهكذا يجتمع لديه أن الواقعية منهج ، وشكل ما ، أما الواقعية الاشتراكية ، فانها تتضمن العنصر النقدي ، البقية الباقية من الواقعية النقدية . ولعله من المفيد هنا أن نورد مفهوم فيشر للواقع على أنه حصيلة العلاقات بين الذات والموضوع ، بين الماضي والمستقبل ، على أنه الأحداث والتجارب الذاتية والأحلام والانفعالات والتخيلات .

جـ) في المسألة الثانية : الشكل والمضمون ، نرى فيشر يقدم المضمون ، ويقرأ فيه الثورية . ويؤخر الشكل ، ويقرأ فيه المحافظة . فالشكل يجسد حالة التوازن الحاصل في لحظة معينة . وإذا ما تقدم الشكل على المضمون ، فإنه يرسم بذلك وضعاً مهدداً لطبقة

سائدة . لقد أدان فيشر طرح أرسطو للشكل ، ودرسه ببراعة في البلوريات والخزفيات والأجهزة العضوية والمجتمع . ورأى فيها تعبيراً عن مفهوم محدد للعالم ، على أنه لا يفهم من ذلك أدنى استخفاف بالشكل . فعلى العكس تماماً ، كان فيشر يعلي من شأن الشكل ، وفيه وحده يرى ما يعطي لانتاج ما الحق في الانتساب الى الفن .

لم يشترط فيشر للأشكال الجديدة ان تتوافق دوماً وتماماً مع محتوى اجتماعي جديد . والعكس صحيح . فقد يعبر بأشكال قديمة عن محتوى جديد ، لكن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون هنا تقود الى تفجير المحتوى الجديد للأشكال القديمة ، وقيام أشكال جديدة مقامها .

د) لقد خاض فيشر ، وببراعة ، وباندفاع ، في العديد من المسائل النقدية الأخرى التي مرت بنا في السياق السابق . فهو لم ينفض يديه من الفن البورجوازي تماماً . دون أن يغيب ذلك عنه لحظة حتمية انتصار الفن الاشتراكي ، هذا المصطلح الذي يؤثره بدلاً من الواقعية الاشتراكية ، وذلك بسبب ما يمتلكه هذا الفن من رؤية مستقبلية وتفاؤلية تاريخية . وفيشر بهذا يذكر بما قال لوكاتش حول حاضر ومستقبل الواقعية النقدية .

هـ) وتحدث فيشر عن الطبقة العاملة والمثقفين في مراحل تاريخية معينة ، مما يستحضر بشكل أو آخر حديث تروتسكي السابق . قال فيشر :

الطبقة العاملة عقب الانتصار السياسي ، تتبنى غالباً في البداية

ذوق البورجوازية الصغيرة . وعندئذ يحصل طلاق بين الأفكار الفنية عند العديد من المثقفين التقدميين . وبين أفكار أكثرية الطبقة العاملة . وقد يحصل أيضاً أن تتسع الوهدة بشكل تافه ، بين ما هو تقدمي اجتماعياً ، وبين ما هو حديث في الفنون ، بحيث أن عبارة الحديث ذاتها تصبح شتيمة في أفواه بعض القادة . ان السلالة الفنية تتجاوز رويداً رويداً هذا التناقض العجيب ، فهي لا تريد أن تكون تقدمية وحسب ، بل تريد أن تكون حديثة أيضاً بشكل فعلي» .

ليس قول فيشر هذا ببعيد عن مواقفه ومجادلاته الفنيّة والحارة للواقعية الاشتراكية ، كما تجسدت فيما (قبل ذوبان الجليد) ، ثم كما راحت تتشكل في العالم الاشتراكي خلال النصف الثاني من هذا القرن ، مثله في ذلك مثل لوكاتش وغارودي ، ولا ريب أن فيشر وسواه قد قدم خلال ذلك مساهمات نقدية غير يسيرة ، قد تنقلب الى النقيض ، اذا ما انتزعت من سياقها ، وأخذت مجتزأة على علاتها ، كما يحلو للنقاد البورجوازيين الشكلانيين أن يفعلوا ، وهذه أمثلة قريبة جداً من واقعنا النقدي والأدبي :

* يرى فيشر أنه لا يجوز الحكم على الأثر بالتساؤل عما إذا كان صاحبه تقدمياً أو رجعياً .
* ويرى أن الأثر الفني ليس بحاجة إلى أن يكون مفهوماً وموافقاً عليه من قبل كل الناس .
* ويرى غارودي أنه لا يجوز الحكم على صاحب الأثر استناداً الى اسلوبه ، أو نياته الذاتية .

إن رأي فيشر الأول ليس منفصلاً عن تركيزه على الأثر نفسه . وهذا يعيدنا إلى ما قيل منذ انجلز عن علاقة الأثر بصاحبه ، والسؤال عمّ للأثر من المجتمع ؟ أي ماذا في الأثر من عنصر ذاتي ، وماذا فيه من عنصر موضوعي ؟ وهذا السؤال نفسه موصول بالسؤال عما في الذات نفسها من موضوع .

أما رأي فيشر الثاني ، فهو يعيدنا الى تركيز ماركس على الذاتية في مواجهة معينة . وقد جاء رأي فيشر تحت وطأة ما ذكرنا عن علاقته بالواقعية الاشتراكية في تجليات محددة ، وهذا هو عين ما نعته غارودي بخطر تشيء الفن في المجتمع الاشتراكي ـ مقابل خطر التجير والتسليع الرأسمالي ـ وهذا هو أيضاً عين ما جعل غارودي يرسل رأيه المذكور .

****

ـــ

مرة أخرى نكرر أنه قد بات بين يدي القارىء والأديب والناقد سوى ما تقدم خلاصات ثرية وهامة ، سوف يحضر بعضها في الفصل التالي ، وما دام الفكر يبدع في هذه البقعة أو تلك من بقاع الأرض ، فسوف تنضاف خلاصات ثرية وهامة . وفي تلاقحها جميعاً ، في جدلها على ضوء الحاجات التاريخية ، في إنتاجها كما في إعادة انتاجها ، يطرّد نهوض الأدب والنقد بأعبائهما . فكيف بدا ذلك خلال الخمسينات في سورية ، وكيف أخذ ذلك يبدو من ثم في المشهد الأدبي والنقدي العربي عامة ؟ هذا ما سيحاول الفصل التالي أن يخوض فيه .

الفصل الثاني

الالتزام في الأدب العربي

يلح ماكس اديريث على أن الالتزام مفهوم خاص بهذا القرن ، لأنه يتجاوب مع الظروف الخاصة بزماننا ، وفي رأسها اشتداد وطأة الصراع الطبقي[1] . هذا الالحاح لا يعني بالطبع أن الأدب فيما قبل القرن العشرين لم يكن معنياً بهذا المفصل أو ذاك ، وبهذه النسبة أو تلك ، مما يعنيه مفهوم الالتزام . فلقد قيل الكثير ، عبر القرون ، في حرية المبدع ، ووظيفة الابداع، في الذاتية والتسييس . . ولكن المفهوم لم يتبلور على الأنحاء - لا النحو - التي نراها الا مع قدوم هذا القرن بحمولاته الصراعية والفكرية .

في الخطاب الأدبي والنقدي العربي ، شاع حديث الالتزام منذ عدة عقود، ولا يزال يبدو مغوياً . من الحق انه لم يعد يجهر بعين المفردات التي برزت خلال العقدين الخامس والسادس من هذا القرن خاصة ، بيد أن اختفاء مفردات وظهور مفردات - قد لا تعدم أحياناً التناقض مع سالفتها - لم يتم بعيدا عن جوهر الحديث إياه ، وهو حديث يفضي بنا مباشرة وبحرارة الى حديث الأدب والسياسة ، والواقعية . وتنفتح فيه تلك السلسلة المعقدة الطريفة التليدة من الأسئلة حول المفاهيم والمصطلحات والمعطيات الطارئة . . وهكذا يبدو أن لا مناص للمرء وهو يخوض في حديث الالتزام من أن يخوض

---

(١) - ماكس اديريث : الأدب الملتزم ، ترجمة سعدي يوسف ، سلسلة افاق المعرفة رقم ٨ ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، عدن ١٩٨٤ .

في مفهوم السياسة والثقافة ، وان يقلب مثل هذه التعابير على وجوهها : حرية المبدع ، وظيفة الابداع ، الذاتية ، الفردية ، موضوعية النص ، الغربة ، الانعزالية ، التحزب ، كما أن هذا الحديث شديد التواشيح مع الفلسفة والمثاقفة . وهو قبل ذلك وبعده شديد التواشيح مع التاريخ ، وبالضبط مع التفاصيل الطازجة للمد التاريخي لمجتمعنا . ومن هنا يجد الحديث اليوم مسوّغه ، بعد علة عقود من شيوعه ، سواء في الانتاج الأدبي والنقدي أم في الأدبيات السياسية ، السلطوية والحزبية ، وسواها[1] ولعله من المفيد بداية تشخيص الاعتبارات التي استدعت عربياً حديث الالتزام ، ولا زالت تتوالد وتتفاعل :

١ ـ الاعتبار السياسي :

بانتهاء الحرب العالمية الثانية ابتدأت الاستقلالات العربية تتالى ، وابتدأت التكوينات القطرية ـ الدول المستقلة ـ تشهد مخاضات اجتماعية أكثر وأقل حدة ، سرعان ما أسفرت عن مسلسل الانقلابات العسكرية ، وقيام سلطات الطبقة الوسطى على أنقاض التركيبة الاجتماعية التي سادت عهد الاستعمار والانتداب ، وسعت لترث عهد الاستقلال .

---

(١) ـ من المعالجات الجديدة الهامة يبرز هنا ما جاء على يد جابر عصفور في مسائل الالتزام والحرية ، الأديب والمجتمع ، الأدب والمجتمع لدى طه حسين ، وكذلك الواقعية والوجودية والجهد النقدي لمحمد مندور ومحمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس . انظر كتاب عصفور : المرايا المتجاورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ ، فصل المرآة والمجتمع . كما ننوه هنا بما قدمه محمد الجندي في كتابه :اطروحات جمالية،دمشق ١٩٨٥،ص ١١٣ـ ١٢٢ .

لقد غطى ذلك الخمسينات خاصة ، وترافق مع نهوض شعبي قومي وحدوي ، يحدوه المفصل الفلسطيني لعام ١٩٤٨ وثورة الجزائر ، وتتوجه الوحدة السورية المصرية .

ومع هزيمة ١٩٦٧ بدأ هذا (الاعتبار السياسي) يتخذ شكلا جديدا ، انحسر فيه النهوض الشعبي ، واستكملت فيه الطبقة المسيطرة هيمنتها ، وأخذ المشروع الوطني العربي ، مشروع الاستقلال والتنمية والتوحيد والدمقرطة ينتكس معركة بعد أخرى ، ومن بقعة الى بقعة في الوطن العربي الكبير ، فبات الأمر في منتصف الثمانينات أشبه بما كان عليه عهد المماليك ، سواء على مستوى الصراع القومي المصيري مع اسرائيل والامبريالية ، أم على مستوى تفتيت الأرض والعودة بالمجتمع الى غيابة ملوك الطوائف ، وما يتصل به من عسكرة المجتمع وسواد النهب والقمع والنهوض الفاشي ، والبطر النفطي .

٢ ـ الاعتبار الثقافي :

بدأت الحركات السياسية تشيع مع فجر الاستقلالات حديث الالتزام . وأقرب الأمثلة الينا في سورية ولبنان الأدبيات المبكرة للحزب القومي السوري الاجتماعي ، والحزب الشيوعي ، وحزب البعث العربي الاشتراكي . كما بدأت الأصداء الوجودية تتردد بين ظهرانينا . وأخذت دائرة المنتجين الثقافيين تتنوع وتتسع نسبياً . وبالتالي بدأت اشكاليات المنتجين الجديدة ، سواء في الموقف من السلطات الطارئة التي شاركوا في التهيئة لها أو في ممارستها ، ام في تمثل

مجريات الصراع الاجتماعي ورسم وممارسة الموقف من الخريطة الطبقية .

ومع هزيمة ١٩٦٧ أخذت هذه العوامل تفعل فعلا جديدا في الأديب والمثقف عامة ، بالتضافر مع سواها من العوامل المستجدة ، بدءاً من انتشار التعليم وتواتر الاحتكاك بالعالم ، وصولا الى التمويل النفطي للمؤسسات والمجلات الرصينة الأكاديمية .

لا ريب أن في هذين الاعتبارين السياسي والثقافي نقاطاً أخرى أكثر أو أقل أهمية مما نذكر ، بيد أن العبرة هنا في استمرار فاعلية الاعتبارات التاريخية التي استدعت وشكلت حديث الالتزام منذ عدة عقود حتى اليوم .

• • •

سوف تكون الخطوة الأولى من هذا البحث معاينة ما كان من حديث الالتزام في سورية . وهو حديث شديد الانسحاب أيضا على لبنان ، فضلا عن أنه عيّنة شديدة التمثيل لما عرفته الخمسينات في اكثر من قطر عربي . ولعل مجيء الخطوة الاولى من البحث على هذا النحو يوفر له ملموسية أكبر وراهنية أكبر ، وهذا ما نتوخاه ، كما نتوخى أن نجعل هذه الخطوة اقترابنا في تاليتها من راهن وأفق حديث الالتزام في الأدب العربي أكثر جدية وجدوى .

عودة الى الوراء :

مع إطلالة الاستقلالات على سورية ولبنان ، ظهرت عدة كتب تبدو اليوم كمفاصل أولى هامة في حديث الالتزام ، ونخصّ بالذكر منها :

١ ـ ان الادب كان مسؤولا[1] : وقد ترجمه رئيف خوري وقدم له هاشم الأمين . وتضمن هذا الكتاب الصغير تقرير جدانوف أمام مؤتمر الحزب الشيوعي السوفياتي في لينينغراد ، وكذلك تقريره أمام مؤتمر كتاب لينينغراد .

في هذين التقريرين حدد جدانوف عددا من المبادىء التي ستلهم وتوجه العديد من النقاد والكتاب الماركسيين في الخمسينات . ومن ذلك القول بتميز الفنان الحتمي ، وانتقاء الفن المجرد ، والتفريق بين الواقعية والواقعية الاشتراكية ، ودور الرومانتيكية الثورية في الواقعية الاشتراكية ، والحرص على الوضوح والبساطة وتوجه الأدب الى الأغلبية ، وعدم جعل الشكل الفني حاجزاً بين الأدب والشعب .

كما تضمنت مقدمة الكتاب شرحاً لظروف كتابة جدانوف للتقريرين المذكورين ، وقرار طرد روتشنكو واخماتوفا من اتحاد الكتاب ، وقرار إغلاق جريدة لينينغراد ولوم جريدة زفيزدا . وقد عرض هاشم الأمين في ثنايا ذلك الى الوضع الأدبي العربي ، وهاجم سارتر والوجودية هجوما حاداً .

٢ ـ الصراع الفكري في الأدب السوري ، لأنطون سعادة[2] ، وقد صدر هذا الكتاب في سنة صدور الكتاب السابق نفسها ، وإن كانت سلسلة المقالات التي تضمنها قد سبق لها أن نشرت في صحيفة

---

(١) دار القارىء العربي ، بيروت ١٩٤٨ .

(٢) ـ دار الفكر ، بيروت ١٩٤٨ . ويرى سعادة في نقده لقصيدة بنت يفتاح للشاعر سعيد عقل أنها تحمل صبغة اسرائيلية وتضر بالمصالح القومية السورية .

الزوبعة سنة ١٩٤٢ . إن سعادة يدعو في هذا الكتاب الى ما يسميه بالادب الجديد ، أدب الحياة الذي يجد الشاعر فيه أمته ونفسه ، وهو يقيد هذه الدعوة بالالتزام المحدد بحزبه السياسي ، الحزب القومي السوري الاجتماعي .

٣ ـ الأدب في الميدان[1] ، لشحادة الخوري ، وهو أول كتاب في المرحلة الجديدة مرحلة الاستقلال ، يحاول تقديم منظومة متكاملة فيما يتعلق بالأدب الملتزم . لقد خاض الخوري في الأدب ووظيفته ، وحرية الأديب وعزلته ومهمته ، وفي الايصال والواقعية ، وفي التاريخ الأدبي والواقع الأدبي . وترددت في الكتاب عبارات الأدب الأسود ، أدب البكاء ، أدب الكفاح ، التيار الشعبي في الأدب ، الشعر السياسي . . الخ . ويلاحظ أن المبالغة والحماسة والتعميم كان طابع مساهمة الخوري ، فضلاً عن القدر الكبير من الاستطراد والانشائية . ولكن ما لا ينبغي إغفاله هنا هو الظرف الذي ظهرت فيه مساهمة الخوري ، سواء ما كان من سيطرة الجدانوفية أم من حرارة المجادلة مع الوجودية . وبالتالي ، فان معاينة هذا الكتاب في سياقه التاريخي يؤكد أهميته وريادته النظرية والتطبيقية . وهذا ما جعل بعضهم يذهب الى أن مقررات رابطة الكتاب العرب (أيلول ١٩٥٤) والتي لعبت الدور الاساسي في الحياة الأدبية السورية في الخمسينات ، هي تكثيف لأحكام كتاب الأدب في الميدان[2] .

---

(١) ـ مطبعة دمشق ١٩٥٠

(٢) حنا عبود : المدرسة الواقعية في الأدب العربي الحديث ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٨ ، ص ١٩٢ .

من جهة اخرى ، كان يشيع في المجال الأدبي والنقدي والثقافي كثير مما ينقض ويناقض حديث الالتزام ، مما يتصل بالسيريالية والرمزية[1] ، وهذا (النقيض) وان كان يبدو في بداية هذه المرحلة أقل تماسكاً وحجماً وفاعلية ، الا انه سيلعب دورا صراعياً حاداً ، ليس في الخمسينات فقط ، بل في الستينات أيضاً .

لقد استند حديث الالتزام في الخمسينات ، إضافة الى ما ذكرنا ، الى المساهمات القريبة العهد به لعمر فاخوري ورئيف خوري ، كما أنه تواشج مع المساهمات التالية في مصر ولبنان ، وخاصة الكتاب الرائد (في الثقافة الوطنية) لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، وكتابات محمد مندور وسلامة موسى وحسين مروة . . وما راح يظهر من الأدب السوفياتي على يد جلال فاروق الشريف خاصة ، وكثيرين سواه ايضاً . وهنا يبرز الدور الهام الذي اضطلعت به مجلة الطريق ومجلة الثقافة الوطنية ومجلة النقاد ، ودار اليقظة العربية أيضاً .

بمثل تلك المقدمات سينفتح أفق الخمسينات هنا ، حيث تسارع وتتصلب وتيرة الاستقطاب ، وتقوم المعارك الفكرية والنقدية ، وينشط الانتاج الأدبي . ولعله ليس من المبالغة أن يرى

---

(١) نذكر على سبيل المثال ترجمة سامي الدروبي لكتاب كروتشه (المجمل في فلسفة الفن) دار الفكر العربي القاهرة ١٩٤٧ ، وما كتبه عبد الله عبد الدائم ، في مجلة الأمل ، العدد ١ ـ السنة ٣ ، تشرين الثاني ، وكانون الأول ١٩٤٨ ، وكذلك ما كتبه سليم عادل عبد الحق في مجلة المعلم العربي ، الأعداد ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ ، السنة الثانية .

المرء في عنوان الالتزام ما يرمز الى ذلك كله . فقد كانت المواقف البيئية إزاء قطبي الصراع محدودة . ويلاحظ هنا أن من وقف الموقف البيني كان ينحو المنحى القومي غالباً .[1] .

وكما أشرنا في البداية ، فإن حديث الالتزام شديد الارتباط مع حديث السياسة وحرية الاديب واستقلالية النص والمثاقفة ، والتحزب . . فقد ملأت هذه المسائل الجو الأدبي في الخمسينات . وفي كل مرة ، ولدى كل طرف ، كان من اليسير جداً ان نتقرى الالتزام منطلقاً أو هدفاً .

ومما يهم الالتفات اليه هنا ان هذا الانتاج الغزير المتواشج مع حرارة الصراع الاجتماعي والسياسي الذي شهدته الخمسينات السورية كان ميدانه الاساسي والرحب في الدوريات . كما أنه قاد الى تكوين الاشكال التنظيمية للمنتجين المتصارعين ، من جمعيات أو روابط للكتاب[2] ، وبالتالي تأثر أيضا بقيام هذه الاشكال . وهذا كله يؤكد فيما يؤكد ما تعنيه الديمقراطية ـ مهما كانت نسبيتها ـ في إغناء وانضاج الحديث الثقافي عامة .

لقد كانت القدرة المؤسساتية على مصادرة أو تمييع أو حرف الصراع الاجتماعي والسياسي في ساحاته الساخنة الجماهيرية وتعبيراتها

---

(١) ـ كما لدى سعد صائب على سبيل المثال . انظر ما كتبه تحت عنوان (مذهب الالتزام والأدب العربي الحديث) داعيا الى التوفيق بين الشيوعيين والقوميين ، وذلك في صحيفة العمال الاسبوعية العدد ١٨٥ ، دمشق في ٥/ ٤/ ١٩٥٤ .

(٢) للتفصيل في ذلك انظر : نبيل سليمان ، النقد الأدبي في سورية ، الجزء الاول ، دار الفارابي ١٩٨٠ . وخاصة الفصل الخامس وما يلي .

الحزبية والثقافية ، كانت قدرة محدودة حتى في عهد دكتاتورية الشيشكلي ، فضلاً عن انها فيا تلا تلك الديكتاتورية كانت من ذلك النوع الليبرالي المعروف ، الأمر الذي وفر للانتاج الادبي حياته الاجتماعية ، بمنجاة من التطويب المؤسساتي ، فأفاد من ذلك أيما افادة ، بينا غدا ذلك التطويب فيما بعد عائقاً خطيراً مهما تلونت براقعه .

إن المتابعة هنا عبر أهم ماشهدته الدوريات ستوفر لهذه الالماحة الى موروثنا القريب من حديث الالتزام الاضاءة ، اللازمة ، فلنعاين اذن هذين المحورين :

(أ) ـ المحور الاول : وهو ينقض ويناقض دعوى الالتزام بلهجتها الماركسية ، ويتوزع بين إلغاء كامل لها ، وبين إسباغ لهجة اخرى عليها ، لهجة وجودية قومية . في هذا السياق تأتي الاطروحة التي روج لها مطاع صفدي : الالتزام الحدسي او ما كان يسميه : الالتزام بدون الزام[1] ، وفيه تتحدد مهمة الأديب في فضح الجزء الفاسد من الواقع ، والتمهيد للكشف عن الحركة الانقلابية الذاتية المنبثقة عن روحية الامة . وتبرز في كتابة صفدي التأثيرات القوية لاطروحات زكي الارسوزي وميشيل عفلق ، مما يتساوى فيه مع ما كان يؤخذ على خصومه من بروز التأثيرات الفجة لاطروحات ماركس وانجلز ولينين وستالين في كتاباتهم .

---

(١) ـ انظر ما كتبه تحت عنوان (الالتزام العربي في القصة الفعالة) في مجلة النقاد ، السنة ٧ ، العدد ٣٣٣ .

لقد كانت الأطروحات الفلسفية والسياسية كبيرة الفعل في الخطاب الأدبي والنقدي لدى الجميع . ولا بأس هنا من الاستطراد والاشارة الى أننا إن كنا نفتقد اثر اطروحات انطوان سعادة المباشر في الخطاب الادبي والنقدي ، فلأن تلك الفترة قد شهدت ضربة كبيرة لحزبه ، الأمر الذي فرض (التحوير الباطني) لهذه الأطروحات لدى من استقطب من بين الأدباء والنقاد والمفكرين . لقد استطاع أولاء ان يكونوا مجالهم الخاص ، والذي تميز بفعالية قوية ، وكأنما كان النجاح هنا تعويضاً عن الاخفاق في المجال السياسي المباشر .

لقد كتب مطاع صفدي أيضا معولا على هيدجر و سارتر ، ومحدداً ما يعني له الأدب الملتزم : «الأدب الملتزم هو ذلك التفهم المنطقي لاعتبار قيمي موضوعي ينقل الكاتب الى خارجه ، والأدب الملتزم مفاجأة لذاته واعداد عفوي للمفاجأة . وفيه ذاتية جدلية مع الواقعية الخارجية . اما الحديث عن مشكلة الأدب الفردي او الاجتماعي أو القومي فلا مجال لها في الالتزام ، لأن المهم هو الصدق والاخلاص والواقعية»[1] وقد ناقض صفدي هذا القول في دراسته التطبيقية ، كما فعل حين مجد الشعر القومي اثناء دراسته لشعر يوسف الخطيب[2] . وهذا التناقض إنما يؤكد قوة الاستقطاب والتحزّب في مجريات الصراع الفكري والاجتماعي . فقد كان تكريس يوسف

---

(١) ـ انظر ما كتبه تحت عنوان (التزام الأدب الحدسي) في مجلة الآداب ، السنة ٢ ، العدد ٦ .

(٢) ـ الاداب ، السنة ٣ ، العدد ٩ .

الخطيب أكثر اهمية لمطاع صفدي من تكريس مفهومه السارتري الهيدجري الضبابي للالتزام ، ما دام الشاعر في دائرة الصديق القومية ، لا في دائرة الخصم الماركسية[1] .

في هذا السياق نرى أيضا مساهمة صدقي اسماعيل إذ يقول : «الأدب من أجل الحياة او الحياة من اجل الصيغة الفنية مشكلة زائفة . الالتزام وعدمه ليس قضيتنا . القضية ان يظهر الادب المبدع كما يريد ، فالعبقرية معصومة ابدا»[2] .

وعلى الرغم من هذا القول ، وما يقاربه او يبدده ، فقد بدا صدقي اسماعيل فيما بعد متأثراً أكثر فأكثر بالاطروحات الماركسية فيما يتعلق بوظيفة الأدب وحرية الاديب ودعوى الالتزام وجماهيرية الادب . وهذا ما عبرت عنه مساهماته الاخيرة ، خاصة قبيل وفاته ، وفي مرحلة تالية شديدة الاختلاف عن المرحلة التي قال فيها ما تقدم .

أما محي الدين صبحي ، فقد كان أصرح وأعنف في الحملة على

---

(١) - لعل في العودة هنا الى ماكتبه محمود امين العالم عن هيدجر بعض الفائدة : «الذاتية المحضة هي جوهر فلسفته . وهذه الذاتية المحضة هي التي أفضت في النهاية الى ان يصبح فيلسوفاً للحزب النازي ، والى ان يجد في هتلر التجسيد للحقيقة الالمانية قائلا : لا تجعلوا من النظريات والافكار ، أسسا وقواعد لوجودكم ، اليوم او في المستقبل . ان الفوهرر وحده هو الحقيقة الألمانية وقانونها» . انظر ماركيوز او فلسفة الطريق المسدود ، دار الآداب بيروت ١٩٧٢ ، ص ٤١ .

(٢) انظر ما كتبه تحت عنوان (هل يعيش أدبناحياتنا ؟في مجلة الآداب ، السنة ٣ ، العدد ٥ .

الاتجاه الماركسي في الأدب والنقد ، آخذاً عليه تحديده لتصوير الواقع في نضال الطبقات وما يراه من محاربة هذا الاتجاه للاتجاه الجمالي[1] .

ومن هذا القبيل ما كان يرسله جبرا ابراهيم جبرا ، اذ يرى في نفشي الالتزام السارتري والماركسي والمتمركس تبسيطا لقضية الأدب

---

(١) وفي مصر نقرأ لتوفيق الحكيم في الالتزام : «ان الأديب يلتزم ولكن الادب لا يلتزمه وسوغ منطقه في ذلك بكلمة حق يراد بها باطل «ان الأديب يجب أن يكون حرا ، لأن الأديب اذا باع رأيه او قيد وجدانه ذهبت عنه في الحال صفة الأديب . فالحرية هي نبع الفن ، لان الذي يقول لفنان أو أديب التزم بكذا او بكيت فقد قتله . . انما التزام الأديب او الفنان شيء ينبع حراً من أعماق نفسه ، فان لم ينبع الالتزام حراً من قلبه وبيته وعقيدته فلا تلزمه انت ولا تلزمه قوة في الوجود» فن الأدب ، ص ٣٠٩ . إن سوق المفاهيم التي تمتح من كل واد على هذا النحو ، والتي لا توفر للالتزام الا الضبابية ، لم يكن حكرا على من ذكرت ومن لم أذكر في المحور الاول هذا في سورية . وهنا أكرر صلاحية هذه العينة للتمثيل على ما في المشهد الادبي العربي خارج سورية ولبنان . وهذا شاهد آخر من مصر ، هو ردّ محمد عبد الحليم عبد الله على عبد القادر القط في كتابه (في الأدب المصري) وعلى محمود أمين العالم وعبد العظيم انيس في كتابهما (في الثقافة المصرية) اذ يقول : «فالحرية هي روح العمل الفني ، اما ان يقاد الفنان من الامام الى هدف ، او ان يدفع من الخلف الى هدف ، فهذه بدعة لا تلبث ان تختفي . وسيظل الكتاب الذين كتبوا بغير مذهب يكتبون ، وسيظل الناس يقرأون لهم على الرغم من حملة النقاد الموجهين الذين يريدون ان يلغوا قسماً كبيرا من الثقافة وان يهدموا في سبيل من يدعون اليهم كثيرا من الصروح ، حتى تستوي الأرض بالأرض ، وينزل الجيد الى الرديء» مجلة الرسالة الجديدة ، مارس - آذار ١٩٥٦ . انها المعزوفة عينها بتنويعات يسيرة ، تلك التي كان يعزفها صفدي وصبحي .

واجتزاء لها . فقضية الأدب هي الانسان ، والسؤال كما يحدده جبرا اذن ليس عما اذا كان الادب ملتزماً أم لا ، بل عما اذا كان جيدا أم رديئاً[1] .

(ب) ـ المحور الثاني :

وهو المحور الذي يمثل في صلبه دعوى الالتزام بلهجتها الماركسية ، والتي كانت تقوم إذ ذاك على القول بطبقية الأدب ، وحزبيته ، وأولوية الايصال ، وربط حرية الأديب بالحرية الاجتماعية وبمدى المساهمة في مناهضة القوى المستغلة ودفع عجلة التقدم ، وكذلك القول بأولوية المضمون .

لقد كانت هذه الدعوى قوية الشبهة بالالتزام السياسي الحزبي ، على أن دائرتها لم تكن محدودة بالادباء ذوي الانتماء او الميل الماركسي وحسب . بل كانت مستقطبة الى هذه الدرجة او تلك لآخرين يبدون عموما أقرب الى القطب القومي . وكان هذا الاستقطاب يطرد مع الخمسينات . فهذا عبد الكريم اليافي الذي يبدو محايدا في مقدمته لكتاب شحادة الخوري الأنف الذكر ، نراه بعد أقل من عقد يقول قولا آخر ، ويفسر الالتزام على أنه ارادة الفنان بالاشتراك في الحياة الانسانية ، ويحدد رسالة الفنانين والأدباء على أنها الالتزام بالقضايا العامة[2] . وهذا الشاعر نديم محمد يؤكد الوظيفة

---

(١) راجع مقالته (الحرية والطوفان) التي كتبها عام ١٩٥٧ والموجودة في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه ، المؤسسة العربية للدراسات الطبعة الثانية ١٩٧٩ .

(٢) مجلة الحديث ، العدد ٣ ـ ٤ ـ السنة ٣١ ، آذار ـ نيسان ١٩٥٧ .

الاجتماعية للأدب وضرورة إقباله على شؤون الحياة الواقعية وتصوير العصر ، ملحا في الوقت نفسه على ان لا يكون الأدب خادما لفئة اجتماعية واحدة ، ومعارضا فرض لون واحد عليه ، وهذا ما يفهم منه في سياقه التاريخي الاصرار على (مناكدة) اصحاب الدعوى الماركسية للالتزام ، على الرغم من الاخذ بجوهرها نفسه[1] .

إن الانتاج الادبي الممثل لهذا المحور كان من القوة والغزارة والتماسك ايضا بمكان . ولقد رأينا كيف طرح نفسه منذ بداية هذه المرحلة عبر كتاب (الأدب في الميدان) هكذا تواترت اعمال سعيد حورانية ، حنا مينه ، شوقي بغدادي، جلال فاروق الشريف[2] عبد النافع طلبات ، ليان دبراني ، حسيب كيالي ، صلاح دهني ، مواهب كيالي ، نسيب الاختيار ، واخرون كثيرون لمعت أسماءهم في تلك الفترة وانسحبوا من بعد من الحياة الثقافية[3] . وقد توزع انتاج

---

(١) ـ مجلة النقاد ، العدد ٢٥٤ ، وقد جاء كلام نديم محمد جوابا على محاوره راتب كفيل حول رأي الشاعر بالالتزام الادبي وسوف يبدو نديم محمد هنا اكثر تحديدا ووضوحا لمفهوم الالتزام مما كتبه جميل حسن فيما بعد تحت عنوان (الالتزام في الام نديم محمد) وذلك في مجلة النقاد نفسها العدد ٣٨٧ .

(٢) انظر ما كتبه تحت عنوان (الزام الأديب وعلاقته بالشعر والفنون) في النقاد العدد ١٣٠ ، وكذلك ما كتبه تحت عنوان (التزام الأديب وموقفه من الحرية) في المصدر نفسه العدد ١٣٢ .

(٣) نشير من بين غمر ذلك الى ما كتبه احمد المحمود تحت عنوان (الحزبية والأدب) في المصدر السابق ، العدد ٣٦٨ ، وقبله ما كتبه ممدوح فاخوري تحت عنوان (الأدب بين الالتزام والواقعية) في المصدر نفسه ، العدد ١٧٠ ، حيث ميز في نقده ــ

أولاء غالبا بين القصة والرواية والنقد والمساهمة في المعـارك الثقـافية والترجمة ، وأخيرا الشعر .

قبل ان نغادر هذا المفصل من حديثنا نود التوكيد على أن هذه الفورة العامة في الانتاج الأدبي والفعالية النقدية والحياة الثقافية ، إنما ترسم في المحصلة الطابع اليساري لمرحلة الخمسينـات ، على الرغم من المهيمن الطبقـي ، وسـواء اكان هذا اليســار ماركسياً ام قومياً ، متواجداً في إطار تنظيمي أم في الساحة المغناطيسية للتنظيم . كما ان تلك الفورة قد جاءت في إطار النهوض الطبقـي الـذي نازع وريث الانتداب وأقصاه ، وراح يقدم صياغته الجديدة التقدمية الوحدوية . واذا كان التيار الماركسي قد بدا يستند الى أرضية أكثر صلابة ، ويتسلح بأدوات مختبرة ـ مهما كان القول فيها ـ فان التيار القومي المفتقد لذلك على المستوى الايديولوجي ، بدا مدفوعاً الى الانتقائية ، والاتكاء على الوجودية بالتـالي ، أو النهـل من الماركسية نفسهـا . وكان الحضـور الفعال للمشارب المثالية والتراثية والدينية أحياناً قويا في هذا التيار . على أن ذلك لم يقلل من حـرارة دعـوته الى الالتــزام . ولعــل في مساهمات شاكر مصطفى وجودة الركابي خير مثال .

لقد سادت الحملة في هذه المرحلة على الأدب المنعزل الذاتي ،

قصص طه حسين (المعذبون في الأرض) بين الواقعية المطلقة التي تصف الواقع دون موقف ، والواقعية الالتزامية او الجديدة التي لها بعد الوصف موقف ؛ وهو ما افتقده في قصص طه حسين .

(١) انظر مجلة النقاد ، العدد ١٩٦ .

أدب الأنا الضيقة كما كان خليل الهنداوي يقول وباتت تتردد في الجو عبارات : الأدب الحي ، الأدب المنبري ، الأدب الصحفي ، الأدب التوجيهي ، الادب المحلي ، الادب الرفيع ، الأدب الخالص ، أدب الكفاح ، الأدب القومي ، الأدب الانساني . . وكل ذلك انما يرسم حرارة الصراع الذي كان دائراً وهو الصراع الذي جعل ناقداً مثل جميل صليبا في أواخر الستينات يرى أدباء سورية موزعين في الخمسينات بين يمين ويسار ، بين مؤيد للالتزام ومؤيد للحرية[1] وبالطبع ليس للمرء أن يدقق بنضج ودقة المصطلحات المساقة في هذا الخضم .

لقد انكفأ في نهاية الخمسينات صوت التيار الماركسي ، ولفترة ما ، فيما علا صوت التيار القومي ، لأنه ظل شبه وحيد ، وليس لأنه استمر بدفقه السابق . فبدا الأمر بالمقارنة مع السبعينات وكأن قطعاً قد حصل . وبالوصول الى هذا الموقع من الحديث ننتقل الى مفصل آخر فيه .

لقد باتت كلمة الالتزام أقل تردداً في الخطاب الأدبي والنقدي ، على العكس من الكتب المدرسية ووثائق المؤتمرات الأدبية والأدبيات السياسية ، ولكن ذلك لا يعني البتة تراجع دلالات الكلمة ووزنها ، بل ان العكس فيما يتعلق بالسبعينات ، هو الصحيح . لكن

---

(١) ـ انظر الفصل الاخير من كتابه (اتجاهات النقد الحديث في سورية) معهد الدراسات العربية العليا ، القاهرة ١٩٦٩ ، والفصل بعنوان (الالتزام) . وكان صليبا في كتابه (الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام وأثرها في الادب الحديث) الصادر عن الناشر نفسه عام ١٩٥٨ قد قارن بين (مذهب الفن للفن ومذهب الالتزام) كما يسجل ، وهو يعني بالاخير : الالتزام ، ويؤكد انحيازه له .

اللبوس الذي انعطفت تظهر فيه بات لبوساً آخر ، وهذا ما يفرض علينا ان نوجه الحديث فيما يلي وجهة اخرى ، تتوخى المشهد الأدبي العربي في العقد الأخير ، ولكن من خلال بلورة ما هو أكثر أهمية وفائدة لحاضر ومستقبل أدبنا :

مقاربة الالتزام في المشهد الأدبي العربي الراهن :

١ ـ الوجودية أيضاً

لقد نوهنا بالطابع الوجودي لشطر من حديث الالتزام فيما سبق . ان مقولة الالتزام التي أطلقتها الوجودية ، بمعنى اختيار الحر ، لاقت استجابة حارة لدى العديد من الأدباء العرب ممن وجدوا في ذلك حلاً للإشكال الذي كان يتحداهم ، والمتمثل بأولوية القول بالالتزام انسجاماً مع توجههم القومي ، سواء أكان هذا التوجه ناصرياً أم بعثياً أم غير ذلك . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى : اولوية تمايز خطاب أولاء عن الخطاب الماركسي في الالتزام وفي سواه . هكذا جاء الحل إذن في الوجودية . وإذا كان صوت عبدالرحمن بدوي قد انطلق بذلك منذ أواخر الاربعينات فان كتابات مطاع صفدي وهاني الراهب وجورج سالم على سبيل المثال لا الحصر كانت قد غدت صوتاً أقوى في الستينات . والدور الذي لعبته في ذلك مجلة الآداب ودار الآداب في بيروت بات جزءاً هاماً من التاريخ الثقافي . على أن الأمر فيما يبدو لا ينسحب على المشهد الأدبي العربي تماماً ، ففي المغرب مثلا يبدو أن الالتزام قد ساد بالمعنى القانوني (السياسي التنظيمي) لا بالمعنى

السارتري كما يذهب محمد بنيّس[1] .

٢ ـ المثاقفة

هنا ، لا بد من التنويه مجددا فيما يتعلق من الالتزام بمسألة المثاقفة . إن أعمال سارتر وكامو وكولن ولسون وسواهم قد ربت رعيلا من الأدباء . على أن هذا التنويه ليس موقوفاً على الوجودية . فالمفهوم الماركسي للالتزام معني هو الآخر بها . والأمر لا يتعلق فقط بما ذكرنا من أمثلة جدا نوف وترجمات جلال فاروق الشريف وما سبق ذلك بسنين من ترجمة المادية التاريخية وعمل ستالين في اللغة[2] . ان الاحتكاك العربي ، بالبلدان الاشتراكية ، خاصة في مصر وسورية ، قد شرع منذ أواسط الخمسينات يتواتر أعرض وأعمق ، ويدخل في نسيج المرحلة ليس سياسيا وعسكريا وحسب . ولا بد لذلك ان يترك بالطبع آثاره المنظورة وغير المنظورة في العملية الثقافية .

لقد ذكرنا ان الصوت الماركسي أخذ ينكفيء مع قدوم الستينات . لكن ترجمة النصوص الأدبية والسياسية والفلسفية وسواها ، ذات التوجه الماركسي ، أخذت منذ هذه الفترة تتواتر وتفعل مع ما سبقها فعل الخميرة ، الذي سيبدأ عطاءه الثقافي في المرحلة التالية ، حيث عاد الخطاب الماركسي الى الساحة بصيغ أخرى ، أكثر تنوعاً وتجذراً وامتلاء .

---

(١) مجلة الكرمل ، العدد ١١ ، ص ٢٢٥

(٢) وماتلا في الستينات فصاعداً من مؤلفات عبد القادر القط ، أنور المعداوي ، عبدالرحمن الخميسي وسواهم . . . .

٣ ـ لبوس جديد

وهذا الاختيار راح يفعل فعله في التوجه الوجودي القومي لشطر كبير من الادباء . وسوف ينضج هذا أيضا في السبعينات ، ضمن ما شهدته الطبقة الوسطى من إعادة تكوين . وليس بعيدا عن ذلك المثال ال بي المقتدى ، والمتمثل هنا في تلك المواثمة القوية التي ظهرت لدى ادباب الفرنسيين بعد الحرب العالمية الثانية بين الماركسية والوجودية . لقد ثار الادباء حقاً بعد تلك الحرب ضد فرض اي قيد على الفنان عامة ، وساد الالحاح على ذاتية وفردية الفنان ، ولكن لم يكن أقل قوة من الالحاح على الموقف ، على الاختيار والممارسة أيضاً .

هكذا بدا في المشهد الأدبي العربي أن لبوسا جديدا للالتزام أخذ يظهر ، ولم تعد فيه العقدة تحكم ذوي المنازع والتوجهات الوجودية بالفعل القديم نفسه .

لقد جاء هذا اللبوس الجديد تحت وطأة المستجدات الاجتماعية والقومية والتطورات العالمية أيضاً . فما أعقب هزيمة ١٩٦٧ كان الجزر في ذلك النهوض الشعبي الذي واكب الاستقلالات واعقبها ، وصنع الوحدة السورية المصرية ، ولم يكد يهنأ بانتصار ثورة الجزائر . لقد أخذت خريطةطبقية جديدةترتسم بعد هزيمة ١٩٦٧، ومن برازخها الكبرى هيمنة الشرائح العليا للطبقة الوسطى ، الشرائح الطفيلية والبيروقراطية والعسكرية ، فيما أخذت شرائح أخرى تفارق المسار الجديد ، سواء بفعل تنامي الوعي الذاتي والاجتماعي ـ كما لدى الانتلجنسيا مثلاً ـ ام بفعل الأزمة الاجتماعية العاصفة لدى الآخرين .

والمهم في هذا الصدد هو الشكل الشمولي المتماسك والقمعي والتابع الذي اتخذه انموذج الدولة العربية السائدة ، وطريقة إدارته لقضايا الصراع القومي والاجتماعي .

إن متابعة برازخ الخريطة الجديدة والتفصيل فيها ليس من مهمة مثل هذا الحديث . لكن الالماحة اليه هنا أو في بداية الحديث مما مر بنا ، ضرورية لمعاينة التطور التاريخي للالتزام في الأدب العربي الحديث ، في السبعينات والثمانينات ، هذا التطور الذي يبدو لنا على هذا النحو :

١ ـ الالتزام السلطوي :

اذا كان موقع المثقف عامة فيما قبل الاستقلالات يبدو أقوى إزاء موقع السياسي ، واذا كان المثقف اذ ذاك معنيا جديا بممارسة السلطة ، فان هذا كله قد أخذ يتبدل طردياً مع تصلب قبضة السياسي واستكماله لشروط هيمنته . إن ما راح يواكب اطراد ذلك التصلب هو تهميش المثقف ، بما في ذلك مثقف السلطة نفسها ، فالسياسي مهتم أساسا بالادب المؤسساتي ؛ الأدب الذي يكرس ما هو قائم ، يبرزه ويديمه ، إنه أدب المديح كما كان يسمى في تاريخ الأدب العربي . هكذا ظهر لبوس جديد للالتزام ، هو الالتزام المطلق بالسلطة الذي يتحول معه الأديب الى بوق اعلامي دون ان يكون له هامش مهما ضاق بالنقد والانتقاد . هذا الالتزام يمارسه الاديب المنصاع ، والاديب الانتهازي ، والسياسي الذي دخل الى الادب من بوابة السياسة اغتصاباً ، والاديب الذي لا زال يراوده الطموح المشبوه

بالسلطة ، ولقد أفضى ذلك كله الى تكوين أسوأ تعبير لعلاقة الأدب بالسياسة . وإذا كانت ظروف أخرى في تاريخ الأدب العربي قد أنتجت بعض النصوص الشعرية خاصة ، والتي تتمكن من الوقوف فنياً على قدميها ، سواء مما أنتجه المداحون أم الحكام ، فان الأمر في الادب العربي اليوم ليس كذلك البتة . إذ لم يعد لمثل ابي تمام أو المعتمد بن ابي عباد من مكان في المشهد الأدبي العربي . لم يعد في هذا المشهد موقع لمثل المتنبي الشاعر الطامح في السلطة ، ولا لليوبولدسنغور الشاعر الذي تربع على عرش السلطة . لقد بتنا نرى تجليات هذا الالتزام على سبيل المثال في ذلك الطفح الذي يزوّر وجه الأدب العربي في العراق ، كما بتنا نراه في ذلك الغمر من القصائد العمودية التأليهية التي يسوقها آخرون في شتى أرجاء الوطن العربي ، يتمسّحون بها ، على أعتاب الحكام ، ولا تقل عنها الكتابات الروائية أو النظرية او السيرية التي يرسلها بعض الحكام أيضاً ، سواء أثناء ممارستهم السلطوية أم بعد افساحهم في العرش لأقرانهم .

٢ ـ الالتزام السلطوي أيضاً :

من جهة أخرى ، لا بد لنا من التمييز بين الالتزام السلطوي في تجليه الفج المسطح السابق ، وبين ما نلاحظه لدى أدباء آخرين في تجل اشكالي لهذا الالتزام .

فثمة بعض الأدباء الذين ترجموا التزامهم الطبقي عبر مسيرة طويلة ، وبأعمال فنية متميزة وخالدة . وكان لبعض هذه الاعمال في فترة أو اخرى طابع اجتماعي أو وطني تقدمي ، فلما وصل تطور المسار

الطبقي الى مواقع أخرى ، ظل أولاء الادباء مخلصين لطبقتهم ، ملتزمين بها ، على الرغم من ان في المواقع الجديدة التي آلت اليها بعض شرائحها ما هو غارق بوحل الخيانة الوطنية . والمثال الاشكالي البارز لذلك هو نجيب محفوظ . فقد ظل هذا العلم عقوداً متتالية شديد الاخلاص لطبقته المتوسطة ، وخاصة لشريحة الموظفين الدنيا منها . وجسّد محفوظ في بعض مراحل مسارها ما كان في ذلك المسار من اشارات تقدمية ووطنية . فمن منا ينسى ثلاثيته ، أو أولاد حارتنا الى آخر ذلك العقد الروائي النظيم الذي أنجزه محفوظ خلال عشرات السنين ؟ لكن محفوظ نفسه لم يبارح مسار الشرائح العليا لطبقته في مآلها السبعيني ، والذي وصل بالقضية الوطنية المصرية ، والقضية العربية عامة الى كامب ديفيد . إن التزام نجيب محفوظ صميمي هنا مثلما كان دوما . والمرجح أنه لا يفعل ذلك وقد تجاوز الستين منذ سنين طمعاً في نجومية او مال أو سلطة ، انه انموذج آخر غير انموذج التزام الأبواق السلطوية الرداحة مثلاً . انه انموذج اشكالي يواجهنا باسئلة جديدة ، كمواطنين او أدباء أو ساسة ، فهل نشطب على الانتاج الهام المديد الذي قدمه الكاتب ؟ وكيف نتعامل مع النصوص الجديدة التي كتبها أو يمكن أن يكتبها وقد تابع مسار الشرائح العليا لطبقته الى هذا الحد ؟ ان المسألة ليست قراراً رقابياً ولا فجيعة موئسة . ربما كان من السهل ان يردد المرء في الاجابة على هذه الاسئلة بعض المحفوظات عن ايديولوجية النص وايديولوجية المبدع ، عن استقلالية النص ، عن المبدع كمواطن وكمنتج ، وربما كان من السهل أن ترسل تباعا الأمثلة التي عرفها تاريخ الأدب ، من بلزاك الى شتاينبيك ، لكن ذلك لا

يبدو كافيا في هذه المرحلة التي تواجهنا بمستجدات كبيرة وخطيرة في الصراع العربي الاسرائيلي . اننا الآن لا نقرأ في تاريخ الأدب أو في نظريته ، بل نواجه معطيات سياسية وأدبية محددة ، تتصل بنا بحرارة ، ولقد سبق أن واجهنا بعضها في بدايات وصول أدب الأرض المحتلة الينا ، حين كنا نقرأ لاميل حبيبي مثلا وهو العضو في الكنيست ، أو نقرأ لتوفيق زياد وهو رئيس بلدية الناصرة . ولكن بسبب خصوصية أدب الأرض المحتلة لم يجر التبحر في الظاهرة ، بل ما جرى هو احتضان تلك النصوص الروائية والقصصية والشعرية التي تجسد معاناة شعبنا في الأرض المحتلة وتقدم تجارب فنية فذة ، دون أن يجري التساؤل عما اذا كان هذا الكاتب أو ذلك الشاعر يعترف باسرائيل أم لا . وقد تطلع علينا هذه المرحلة التي تتعنون بكامب ديفيد بنماذج إشكالية أخرى مثل نجيب محفوظ أو سواه ، ولذلك ينبغي علينا أن ننظر في الأمر عميقاً وبعيداً .

إن الاسماء الكبرى التي رسمت تاريخ الأدب الانساني العظيم ، الأدب التقدمي ، الأدب الخالد ، هي تلك الاسماء التي لم تعرف الانفصام بين انتاجها وممارسة حياتها . ولسنا بحاجة الى استذكار ناظم حكمت او نيرودا أو نجيب سرور أو غسان كنفاني . . ولكن الانفصام كان أيضا لدى أسماء أخرى رفدت الادب بما هو خالد ، وقبل قليل ذكرنا بلزاك . ان هذا القول بمجمله ليس غير دعوة للتبصر بمعنى الالتزام السلطوي ، وبمعنى الالتزام عامة بعيداً عن الديماغوجية التي تعصف بنا من كل حدب وصوب .

لقد قال نجيب محفوظ ذات يوم : (ليس هناك حدث فني بل

حدث سياسي في ثوب فنـي)[1] وهـو في هذا القـول يبـذّ غلاة الماركسيين . كما أن هذا القول يجد مصداقيته في مجمل نتـاج نجيب محفوظ ، وصولا الى آخر ما قدم في (أمام العرش) ، والذي وضع له عنواناً فرعيا هو (حوار مع رجالات مصر من مينا الى السادات) .

فهذا العمل يشي للوهلة الأولى بعودة محفوظ الى الرواية التاريخية التي ابتدأ حياته الأدبية فيها . لكن العمل من الوجهة الفنية محيّر . وتثير فيه تلك المحاكمة التي يعقدها لثلاث وستين شخصية تاريخية مصرية ، تثير الاسئلة الاساسية عن الالتزام والأدب .

يرئس المحكمة اوزوريس ، وتتـولى فيهـا ايزيس الدفـاع ، ويتولى حورس الحجابة ، اما الكاتـب فهـو تحـوت . إن مجـريات المحاكمة التي يمارس فيها الكاتب الانتقـائية في التـاريخ هي شديدة الالحاح على مصرية مصر وتحجيم عروبتها ، ان لم نقل إلغاءهـا . فالكاتب يركز على الصراع المصري الليبي أيام الفراعنة ، وعلى عدائية المحيط البدوي العربي لمصر ، ويفـور النص بالتشـكيك بالزعامـات الـوطنية المصرية وخاصـة جمـال عبـد النـاصر الـذي يحظـى بأطول المحاكمات ، فيما تأتي محاكمة السادات لتبـرر له . كما يروج النص للسلام مع العدو القوي وللتجارة معه ، متجنباً الاشـارة للصـهيونية ولاسرائيل كعدو .

كيف يمكن للنقاد والكتاب الذين يربأون بالأدب عن السياسة أن يفصلوا مثل هذا النص ، مهما كانت براعتـه الفنية ـ وهـو ليس

---

(١) ـ مجلة الهلال ، فبراير ١٩٧٠ .

كذلك على كل حال ـ عن دلالاته السياسية والمرحلة التاريخية التي أنتج فيها ويتوجه اليها مباشرة بخطابه ؟ إن (أمام العرش) هي العمل الأول الذي يترجم فيه نجيب محفوظ فنياً التزامه الطبقي بصراحة لا يحسد عليها ، فهو لم يتابع المشوار مع شرائح طبقته وحلفها الطبقي الجديد الى مآل كامب ديفيد ، وذلك كمواطن وحسب . بل انه يتابعها هنا في انتاجه . ولعله ليس من قبيل تسويد الموقف السياسي على فنية العمل ان نشخص في (أمام العرش) ترديا فنيا متساوقاً مع التردي السياسي والتاريخي للكاتب . على أن الأهم كما نوهنا فيما تقدم هو أن نجعل وكدنا النص نفسه ، الانتاج الأدبي نفسه . لقد أعلن نجيب محفوظ مواقفه الجديدة في وسائل الاعلام ، وها هو قد ترجمها أخيراً بعمل فني ، ونحن معنيون مباشرة كمواطنين بممارسة هذا الكاتب او ذاك ، معنيون بكونه مناضلا أو سجينا او مخبرا أو مسئولاً ، ولكننا قبل ذلك وبعده معنيون بانتاجه : ماذا يمثل ومن يمثل هذا الانتاج ، وأين يصب ؟

وكلما جرى استيعاء ذلك كنّا اقدر وأدق في اتخاذ الموقف الملائم ، دون الوقوع في مغبة التقديس أو التبرير او الديماغوجية . ومن المفيد هنا العودة الى ماكس اديريث الذي ابتدأنا به الكلام ، فنتابعه في الحاحه على انه ثمة تبادل مثمر بين النشاط الابداعي وحياة الاديب ، باعتباره (رجل فعل) والفعل يمده بمادة ثرية لفنه ، وكذلك باعتبار ما يمكن ان تقدمه اعماله من مساعدة للناس في فهم انفسهم . ولكي لا تثور الحساسية المتعصبة لعصمة الفن والأدب واستقلاله فهذا الالحاح لا يعني تسليط حياة الأديب على رقبة النص أثناء عملية

نقده ، بل يعني مساءلة موقع النص وموقع صاحبه في نهاية الأمر من الصراع ، من التاريخ .

إن التطور المعقد والمتسارع قد ولد وسيولد العديد من مثل هذه الحالات والأسئلة الأدبية السياسية ، الأسئلة التاريخية التي تفترض منهجية جديدة في الاجابة . ولقد تجنبت عامدا هنا التمثيل باسماء اخرى أمرها أيسر ، فلم أذكر يوسف السباعي او احسان عبد القدوس ، بل مثلت عامداً بنجيب محفوظ أو اميل حبيبي او توفيق زياد .

٣ ـ عزل أم انعزالية أم التزام ؟

تعني حالة الانعزالية HERMITISM تلك العزلة الطوعية التي يفرضها المنتج الثقافي على نفسه ، مفارقا في ممارساته كمواطن وكمنتج مجريات الصراع حوله .

اما حالة العزل فتعني ذلك النموذج الذي أخذ يبرز في الحياة الثقافية العربية بفعل المؤسسات الثقافية النفطية اوغير النفطية ، حيث تقوم مراكز البحث او تصدر السلاسل والدوريات وتكون حالات التفرغ وتغدق الأموال وبطاقات السفر ، وتتكاثر المؤتمرات والدعوات ، تحت ستار من الاستقلالية ، تحت غلالة من الديمقراطية والموضوعية والحضارية .

لا تأتي عنايتنا بهاتين الحالتين بسبب أهمية مكانتهما حاليا بالنسبة للأديب العربي . فاذا كان غياب بعض الاقلام عن الساحة ملاحظ ، فقد لا يكون بسبب العزلة الطوعية ، بل بسبب تغييب الأجهزة ، أو عجز الكاتب عن نشر أعماله وتوكيد تواجده ومساهمته في الساحة الثقافية ، أو بسبب انصرافه فترة تطول أو تقصر الى انجاز عمل ما .

ومن ناحية اخرى ، فان المؤسسات او المراكز التي تستقطب الكثير من الطاقات الثقافية العربية لا زالت غير معنية بتفرغ الأدباء ، ولا النقاد أيضاً ، سوى ما نرى في الصحف والمجلات .

على أن التوجس من غياب بعض الاقلام وعزوفها ، ومن تفرّغ بعض الأقلام الاخرى لصالح الدوريات الكريمة اكثر من حاتم الطائي ، هو الذي يجعلنا نفرد لحالتي العزل والانعزال هذا الحيز من حديث الالتزام ، فضلاً عن حرص هذا الحديث على طرح بعض القضايا ، خاصة في شطره الاخير ، مما لا يتصل بالراهن وحسب ، بل يحاول ان يتصل بالأفق المنظور . وفي هذا الافق تتفاقم سطوة السياسي وتتفاقم الأزمات البنيوية للمجتمع العربي وتتفاقم فاعلية المؤسسات والمراكز والدوريات النفطية وسواها ، الأمر الذي يتوقع معه أن تجد حالتا العزل والانعزال تجسيداً ما في المجال الأدبي ، وعسى أن يخيب هذا التوقع .

إن هول القمع والتزوير واستشراء العطالة السياسية في المجتمع ، وعجز وتشتت وصراعات تعبيراته السياسية ، وتفاقم وطأة

الحياة اليومية على المنتج الثقافي وعلى المواطنين عامة ، إن ذلك وسواه قد يفعل فعله السلبي في المنتج، فيؤثر السلامة، يؤثر الصمت خشية التلوث بالمستنقع العام ، وينسحب قلمه بالتالي من الساحة . وقد تراه الى ذلك يصدر الأحكام يميناً ويسارا على الذين لا يوفرون جهدا ولا امكانية . إن الكاتب ، الشاعر ، المنتج الثقافي ، يتقوقع والحال كذلك ، ويتهمش بأسوأ مما يريد له السياسي أن يكون . وهو بذلك لا يصون قلمه ولا يدّخر طاقاته ، بل يذوي ويغدو سمكة خارج الماء .

مثل هذا الادعاء الطهراني للأديب والمثقف عامة ينقض ادعاءه الالتزام بالحقيقة أو بفنه او بسوى ذلك من المترادفات والشعاريات. فالفن لا يحيا خارج بحره الاجتماعي ، وان كانت فسحة التأمل وعزلة التنفيذ من صميم طبيعة العمل .

من ناحية أخرى ، يحضر في هذا السياق ما شهدته مصر منذ قرابة العقدين من حالة تفرغ بعض المبدعين لانجاز بعض الأعمال الروائية أو النقدية . ففي ذلك المناخ أفاد بعض الكتاب شخصياً ، وأفاد آخرون في انتاجهم الأدبي . اما في سورية فقد أسفر تفرغ فارس زرزور لانتاج رواية عن سد الفرات عن عمل متواضع فنّيا ، على الرغم من النية الحسنة والمادة الروائية الخصبة والمتميزة . والامر نفسه كان في المحاولات المحدودة البسيطة التي جرت من أجل تقديم مادة أدبية ما للسينما عن حرب تشرين . والنموذج الذي أضربه هنا هو رواية عبد السلام العجيلي (أزاهير تشرين المدماة). لقد أعطتنا هذه التجربة المحدودة في سورية نصوصاً وقائعية لا واقعية ، ودعاوية لا

فنية . إن بيكاسو لم يذهب الى قرية جورنيكا ، ولم يكن بحاجة الى التفرغ حتى الى جولة في دمارها كيما يبدع لوحته العظيمة الخالدة . واذا كان من حق الكاتب أو الفنان ان تتاح له أفضل الشروط كيما ينتج ، الا ان المرء يكاد ينادي على ضوء ما يجري بترك الكاتب لكابداته أقسى الشروط ، حتى يظل انتاجه بمنجاة من العزل الذي يولده هذا النوع من التفرغ ، فتُجهض الطاقة الابداعية والعلمية ، إذ تنأى بانتاجها عما هو أساسي في حاضر ومستقبل البلاد ، وبالتالي في شخصية الكاتب نفسه .

إنها لخطوة حضارية هامة ان يصل الانتاج الثقافي الى مستوى تأسيس المراكز وتفرغ المنتجين وتنظيم العمل وتوفير الشروط المادية الملائمة . ولا ريب ان قدراً ما قد تحقق من ذلك عربيا حتى الان ، لكن ما لا ينبغي التغاضي عنه البتة هو التفكير باستراتيجية مثل تلك المؤسسات أو الهيئات او الدوريات او السلاسل ، والمدى الموضوعي للافادة منها دون الوقوع في اشراكها .

إن النموذج المثقف التقني لا يبدو معنياً بذلك . وهو يدعي ممارسة الالتزام على مستوى عصري وعقلاني ، على مستوى حضاري واستراتيجي ، وواقع الامر ليس كذلك دوما ، على الأقل .

نحن ندرك انه من اليسير المزاودة علينا في هذا الصدد . فهذا كاتب أو شاعر أو باحث أو ناقد محاصر في بلده ، فيما تفتح مجلة رصينة صدرها رحبا ودافئا في بلد آخر . وهذا آخر لا يحصل لقمة أولاده في بلده ، فيما تغدق عليه هيئة أو مركز ما في بلد اخر ، عربي أو غير

عربي ، وتترك له حرية العمل وتوفر له شتى اسبابه ، فهل يرفض ذلك كله كيما نقول عنه انه ملتزم او صادق أو ما شاكل ؟

ليس الأمر بالطبع بمثل هذا التبسيط . إنه أعقد وأصعب . فعلى الكاتب ـ وليس له فقط ـ ان يفيد من أية امكانية متاحة لتحسين ظروف انتاجه . ولكن ، وهنا الاساس ، لا يعني ذلك دوماً تحسين الظروف المعيشية والشخصية . بل ربما عنى ذلك العكس ، وفي حالة الكاتب العربي غالبا ما يعني العكس . ليس لأنه مغرم بالفقر والبؤس والاضطهاد ، بل لأنه يحارب الفقر والبؤس والاضطهاد .

لقد سعت الفقرات السابقة الى بلورة المفاصل الأهم في حديث الالتزام بدءاً من السبعينات ، حيث لم تعد المسألة شعارية الالتزام وجهارته . لم تعد شعارية الأدب المقاتل ، الأدب الثوري ، الكلمة الرصاصة . . كافية . إن الشعارية تتراجع ، وربما اوحى ذلك للوهلة الأولى بتراجع دلالتها . لكن المشهد الأدبي العربي يؤكد العكس . إنه يؤكد تراجع الشعارية لصالح تعمق الدلالة وتبصّرها وانضاجها في حاضنتها الاجتماعية المأزومة . وليس مجانية أو مصادفة ان نرى شعارية الالتزام تغدو أكثر فأكثر موقوفة على ذلك النمط الديماغوجي من السياسي ومؤسساته الثقافية والاعلامية والقمعية ، وعلى نحو يزوّر الشعار ويفرغه من مضمونه ، على الرغم من الجهر به وترديده صباح مساء .

إن المشهد الأدبي العربي اليوم يبدو موزعاً بقوة بين الاتجاهين التاليين :

(أ) ـ الأدب السلطوي : سواء أكان بالمعنى الذي يستدعيه الالتزام السلطوي من انموذج نجيب محفوظ أم كان بالمعنى الذي تستدعيه حالتا العزل والانعزال السابقتان ، واللتان تنتجان نصوصاً متقوقعة في شرنقة الذات العاجزة . أو نصوصاً هائمة في أوهام الحضارة والعصرنة ، نصوصا لا تخدم الا المهيمن الطبقي لأنها تزيد في ارباك وعي المضطهدين (بالفتح) وتحرمهم من جزء ما من الطاقة الثقافية .
ان حجم الأدب الملتزم سلطويا اكبر في المشهد الراهن من الشطر الآخر ، وهما معا وان كانا لا زالا متواضعي الحضور في المشهد الأدبي العربي الا انه يمكن لهما أن يغطيا مساحة أكبر من ذلك المشهد بحسب استمرار حالة الجزر العربية وتأخر المد الشعبي الثوري المنشود .
(ب) ما سوى ذلك . وهو غرضنا هنا . وقد آثرنا له هذه التسمية ، والتي نعرف لها مترادفات شتى ، كالأدب الجماهيري ، الأدب الملتزم ، الأدب الثوري ، الادب البروليتاري ، الادب الواقعي ، الأدب التقدمي ، الادب الواقعي الاشتراكي . . لكن المهم هنا هو التوكيد على تعدد المشارب الثقافية والميول السياسية والمنابت الطبقية والانتماءات التنظيمية والاتجاهات والممارسات الفنية . فقد اتسع المشهد وتلون واغتنى لأكثر من سبب ، ننوه ببعضها هنا :

أولا ـ ذاك هو التبلور الأكثر جذرية وتقدمية لمسار العديد من الأدباء ، ذوي الماضي ـ القريب أو البعيد ـ الوجودي أو القومي . لقد ساعد على هذا التبلور تفاقم الأزمات البنيوية للمجتمع ، ونضج ذلك الانموذج الذي نوهنا به للدولة العربية السائدة والذي يهمش الأديب والمنتج الثقافي ويضيق أمامه هامش المناورة ، كما ساعد على

هذا التبلور نضج التجربة الابداعية للأدباء ، ورفد التجربة بروافد ثقافية ونضالية من شتى بقاع الأرض ، ساعدت على استيعاء الذات والآخر ، بالمعنى الفردي والقومي والانساني للكلمة .

ثانياً ـ من جهة أخرى ، تلك هي الاسماء الجديدة التي تظهر في أصعب الظروف . إن التبلور المشار اليه أعلاه . انما يعني من ظهروا قبل هذه المرحلة او في مطلعها . اما الذين تلوا فهم مطالبون بالمواجهة فوراً . وعليهم اما ان ينخرطوا في سلك الأدباء السلطويين ، أو أن يسلكوا السبيل الصعب المعاكس . وعلى الرغم من ان بين هذه الاسماء الجديدة من يمكن تصنيفه بسهولة في الاتجاه الانعزالي الظهراني او التقني ، الا ان طبيعة هذه المرحلة لا تكاد تفسح لهذه الاصوات الجديدة فسحة الاختيار . وإذا كانت هذه الاصوات غير مكرسة في المحافل الأدبية ، وتنقصها الشهرة وربما الخبرة ، الا ان ذلك ليس بسبب محدوديتها أو يفاعتها كما يذهب الكثيرون ، بل بسبب الصعوبة (غير الفنية) للايصال والتوصل بين المبدع والمتلقي ، والتي يدفعون ثمنها أغلى من سابقيهم . وسأكتفي بالتمثيل لأولاء بتلك الاسماء الشابة المجهولة من مصر ، والتي تسير عكس التيار ، وتقدم انتاجها الشعري والقصصي والنقدي في كراسات مطبوعة على الآلة الكاتبة . وهي ظاهرة لها مثيلها في أكثر من بلد عربي .

إن الاسماء الجديدة المعنية هنا ، هي التي تؤكد خطل المتفجعين على الأجيال الطالعة . هي التي تشخص عقم أولاء المتفجعين الابداعي ، وعطالتهم السياسية والاجتماعية . فهذا المناخ المأزوم المهزوم لا يعني تراجع الابداع أو جدبه . ولقد عرف تاريخ البشرية

فترات مماثلة من الركود العام او الجزر العام ، لكن ذلك لم يحل دون ظهور مبدعات خالدة . ومن أجل هاته الاسماء ، المجهول منها والمعلوم ، من أجل تعميق وتبصير دلالة الالتزام ، سوف نسعى أخيراً الى سوق النقاط التالية :

١ ـ الحرية والالتزام

لم تعد لعبة الابداع الحرة ـ التي أطلقها كانط ـ تخلب الألباب . فقد أخذ يترسخ في المشهد الادبي العربي فهم آخر للحرية والضرورة والعمل الاجتماعي . فهم آخر فيه من الماركسية ومن الهجلية أيضاً ما فيه . فثمة من يؤسس حرية المبدع على كون مبدعاته حاجة اجتماعية ، ويربط هذه الحرية أيضاً بالحرية الفردية للانسان عامة . فالحرية ليست تلك الفوضوية المعنية بتحقيق الرغبات جميعاً ، الفوضوية التي تفصل الحرية عن أية حقيقة وتجعلها مطلقاً . هكذا ينتفي ذلك التناقض الزائف بين الحرية والالتزام ، وتغدو الحرية دراية واعية بأبعاد الالتزام . هكذا يتخلص الالتزام من شوائبه ، ويزداد وضوحا ، بمفهومه المادي ، لا بمفهومه الارادوي ، بمفهومه التكويني ، لا بمفهومه الأحادي .

٢ ـ الأدب والسياسة :

من الحرية والالتزام الى الأدب والسياسة . لا نناى بالحديث هنا عن دائرته بل نعطيه راهنيته ومستقبليته قدر ما يبدو أنه يبحر في النظر والنظرية .

فالعلاقة بين الأدب والسياسة خصبة ومعقدة ، لها ثوب الصداقة اللدودة والزواج الكاثوليكي . انها علاقة وحدة الاضداد ، انها العلاقة الجدلية الساخنة دوماً .

ليس للسياسة في الأدب ان تحضر بالمعنى التقني ، فذلك ينفي الأدبية . السياسة في الأدب تحضر بمعناها التاريخي ، أي بما هي اشكال لوعي وممارسة الحياة الاجتماعية . ان الادب بهذا المعنى هو ممارسة سياسية أيضاً . والأديب يمارس السياسة في انتاجه ، ولكن بأدواته ، فضلاً عن ممارسته لمواطنيته في شتى أشكال التعبير الاجتماعي النقابية او الحزبية او سواها ، وبأدوات أخرى غير أدبية . وفي جماع ذلك ما ينقض الدعوى بكون الالتزام الوحيد للكاتب هو للأدب كما يذهب الآن روب جرييه مردداً هذه المقولة القديمة التي تظهر كل آن بعبارة او ثوب جديد ، وتجد من يتلقفها جاهزة أو يحورها ويرددها جهاراً أو على استحياء بين ظهرانينا . ويبدو لنا أنه من المهم هنا ، في راهن أدبنا وفي أفقه المنظور ، التبصر في علاقة الأديب بالسياسي اللذين يجمعهما إطار تنظيمي ما ، ومن أجل ذلك نسوق هذه الكلمات الهامة لعاصم الباشا مما كتب حول حرية الابداع[1] :

«تواجه حرية الملتزم إذاً مشكلة السياسي الحليف القاصر ثقافياً ، أكان هذا معارضاً ام مشاركا في السلطة ام مهيمنا عليها ، ويتحمل الطرفان مسئولية العلاقة المرهفة وضمانات نجاحها : السياسي بمستواه الثقافي (وهذه علة قديمة) والفنان بمدى صدقه الطبقي (وما أصعب ذلك عندما يكون الشعر هو أداة الرؤية) ،وأدنى خلل في هذه الآلية كفيل بتقويض المسألة» .

(١) - مجلة المعرفة

إن العقدة التي لا زالت متحكمة ببعض الأدباء والمثقفين ضد الخطاب الماركسي في الالتزام وهي العقدة العائدة ، الى مراحل سابقة ، وكذلك استجابة أدباء آخرين في التحصّن ضد سطوة النموذج الدولة العربية السائدة إن ذلك يقوي في معزوفة الالتزام من أحادية أو أولوية الالتزام نحو أدبية الأدب . هذا الالتزام المؤسس على كون الابداع بطبيعته إنسانياً وتقدمياً . ولا يخفى ما يرشح في هذا السياق من الأصداء البورجوازية والمثالية ، القديمة والجديدة .

٣ ـ وظائف الأدب :

في الأدب كما في الفن ، ترتسم حدود الالتزام بالمدى الذي يمكن أن تتعمق فيه الوظيفة الاجتماعية ، وذلك عبر تحقيق الاتصال مع أوسع دوائر المتلقين . وهذا التحقق لا يقفز فوق حقيقة تفشي الأمية ومحدودية انتشار الكتاب والعوائق الاقتصادية والسياسية امام إنتاجه ودخوله بيوت الناس .

كما أن تلك الوظيفة الاجتماعية للأدب تتجلى في نهوضه بأعبائه المعرفية والفكرية والتربوية ، وذلك فيما يزود به المتلقي من معرفة وخبرة وتوجيه . والالتزام بذلك اليوم لا يقفز أيضاً فوق التجارب المتعثرة الفردية أو المؤسساتية ، القريبة والبعيدة ، والتي تحول معها النص الأدبي ، الى خطاب تلقيني ، بل هو ينقد ويتمثل تلك التجارب . إن الالتزام اليوم يفيد من استعادة تلك التجارب ووعيها ليتجاوزها ، ليس بالتحليق في الفضاء ، بل بالمساهمة في صنع الحاضر والمستقبل على نحو أوفر عدالة وأكثر بهاءً ، وعبر الحضور

الحار الفاعل في لجة الصراع الذي يخوضه ملايين العرب الفقراء المقهورين .

وتتجلى تلك الوظيفة الاجتماعية المحددة للالتزام بنهوض الأدب بأعبائه الجمالية والايديولوجية وذلك فيما يحقق للمتلقي من متعة ولذة ، وفيما يحرك فيه من مشاعر ويولد ويلجم . وإذا كان النص ليس زخرفة ولا بوقاً ايديولوجياً أو لعباً فنيا وجمالياً مطلقاً . فإنه أيضا ذو مهمة ايديولوجية وجمالية . ونهوض الأدب بهذه المهمة كثيرا ما لا يتوازن . ودعوى الالتزام أو دعوى الجمالية لا تنفع حين لا يكون ذلك التوازن الذي لا يحلق طائر الأدب الا بجناحيه ، وهنا تتجلى مصداقية قول لينين : الالتزام مقولة جمالية أيضاً .

تحزّب الأدب :

دعوى الالتزام وما رأينا من اتصالها بوظيفة الأدب الاجتماعية تقودنا ايضا الى الشعار القديم الجديد المتمثل بحزبية الأدب والإبداع عامة . فنفي التحزب هنا يقود الى وهم الحرية ، كما يقود ابتذاله وحده بالحد السياسي المباشر الى الالزام ووهم الالتزام . وفي ذلك ما يبعد المنتج عما يجب أن يتصل به انتاجه ويجسده مما هو أساسي وجوهري الى ما هو ثانوي وعابر ودعاوي .

ما نلح عليه هنا ليس دحض وهم الحيادية في مجتمعنا الطبقي . بل هو الامداء التي بلا حدود التي يتيحها وعي طبقية الابداع وحزبيته ، لا العكس ، كما راج ولا زال يروج في مناخنا الثقافي . وليس ما نلح عليه هنا هو شعارية هذا الكلام ، بل جوهرها الفني

والانسـانـي التقدمـي . ذلك أن اتصـال الانتـاج بمـا هو أسـاسي في المجتمع والعصر ، ونهوض الانتاج بعبئه التاريخي ، يوفران للمبدع سبر أغوار النفس الانسانية ومعالجة مكابداتها كما يوفران له الفاعلية الاجتماعية التي ينشدها ، والعمق الـذي يبتغيه ، والثـراء في ألـوان وأدوات التعبير ، مما يروم .

لقد أقيم ولا زال يقام التعارض بين ذاتيةالمبدع وحريته وبـين حزبية الابداع والتزام المبـدع . ولقـد أثبـت الأدب العربـي في هذه السنـوات الأخـيرة ، زيـف ذلك التعـارض . تلك هي النصـوص الروائية المتميزة الشديدة الاحالة على السيرية والذاتية التي قدمها حنا مينه ، وواسيني الاعرج ، وسـواهما كثيرون ، وتلك هي النصوص الشعرية المتميزة وسط التأزم الشعري القائم منذ أكثر من عقد ، ومن أمثلتها الأقرب ما يقدمه سميح القاسم، سعدي يوسف ، عبد اللطيف اللعبي وسواهم . حيث كانت ذاتية المبدع فيضاً من التجربـة الفنية والمعاناة الانسانية والخبرة الحياتية والثراء الفكري ، فاستطاعت بجماع ذلك تحقيق قوام فني متماسك وبديع ، سواء أكان المبدع في هذا الاطار الحزبي التقدمي أم في ذاك ، ام في الساحة المغناطيسية للاطـار ، أم لا[1] .

---

(١) ـ يقول الطاهر بن جلّون : «إن التزام الكاتب لا يتموضـع ضمـن المفهـوم الشائع للكلمة . فالنضـال داخل حزب أو منظمـة سياسية شيء ، والكتابـة مع الممارسة شيء آخر ، الا ان الأول لا ينفي الثانية . لكن نادرا ما تلتحم المسئوليتان دون ان تـيء احداهما الى الأخرى ، او دون أن ينتج عن ذلك التباس وسـوء فهم» . انظر الرواية العربية واقع وآفاق ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٨١ ، ص

وعلى العكس من ذلك ، نرى ورم الذاتية حدّ النرجسية يتجلى حين ينظر الى الأدب والفن كتعبير ذاتي وحسب ، وليس كتعبير ذاتي موضوعي ، ليس كانعكاس للواقع في موشور الذات المبدعة ، وهذا ما راج منذ الخمسينات عبر الجمالية الحدسية (كروتشه وبرجسون ايضا) أو عبر الاصطناع الفج للتيارات الأخرى من فرويدية وسواها . لقد جاء الحديث عن المضمون الموضوعي للذات - منذ هيغل - رادماً للهوة الموهومة بين الحرية والالتزام ، ومعبراً بالتالي عن وحدتهما الجدلية ، لا الميكانيكية . وتعميق المعنى الاجتماعي لذلك هو الذي يسحبه من علياء النظر والنظرية والاطلاقية ليكسبه تاريخيته .

٥ - رؤية الأدب وموقفه :

لقد باتت النصوص التي تنطوي على رؤية تقدمية متماسكة للعالم ، ويمارس المبدع فيها ذاتيه وفرديته ، باتت هذه النصوص اكثر وفرة واستواء في أدبنا العربي الحديث[1] إن توافر النصوص على تلك الرؤ ية هو الذي ساعدها على أن تكون تصويرا موّاراً ومتمايزاً للبشر في دخائلهم وأوضاعهم . وليس حديث الرؤ ية في النص هنا غير حديث جدل الذاتي والموضوعي لدى المبدع ، حيث يتجلى الالتزام

---

٢٨٢ . وانظر ايضا مناقشة أحمد فكري وبطرس حلاق لقول ابن جلون في المصدر نفسه ص ٣٨٩ .

(١) - والأمثلة أكثر من أن تحصى ومن أحدثها ، ولعله من أهمها ، رواية حيدر حيدر الجديدة (وليمة لأعشاب البحر) والتي لم (يجرؤ) ناشر عربي على إصدارها ، فطبعها المؤلف على نفقته في قبرص خلال ١٩٨٤ .

الأعمق والأصدق والأكثر فاعلية . فاذا كان المبدع غير الايديولوجي وغير السياسي ، واذا كان خطابه في جوهره فنياً تعبيرياً ، فان هذا لا يعني تفريغ الابداع من دلالاته الايديولوجية ودوره الموضوعي الذي يمكن أن يمارسه في المجتمع . من هنا يأتي الالحاح على وضوح الرؤية وتماسكها وتقدميتها . من هنا يتوضح الأذى الذي تسببه ضبابية الرؤية وهلاميتها . بل إن أمر الرؤية ليس وقفا على النص الابداعي ، اذ أنه أيضا يرسم اتجاه ممارسة الابداع لحياته كمواطن ، وبالتالي يرسم موقفية المبدع في حياته مثلما يرسمها في انتاجه ، وقد كانت الرموز الكبرى في الأدب العالمي تصنع بأدبها المواقف الجذرية الكبرى ، كما كانت مواقفها تلك تشكل جوهر أدبها ، والعقد الخالد من هاته الاسماء ليس بحاجة لاستعراض جديد هنا .

المبدع يتكون ويحيا كانسان ، كمواطن ، والنص يتكون ويحيا كجملة من العلاقات والبنى ، وللمبدع رؤيته ، موقفه ، ايديولوجيته ، وللنص أيضاً . وقد يتبارح في ذلك النص وصاحبه الى هذه الدرجة أو تلك . ونحن لا نتحدث هنا عن ذلك ، بل نتحدث عن مستوى مأمول أرقى ، تتوائم فيه ذاتية وفردية المبدع مع شغله وانتاجه ، فيخلق تلك النصوص التي تجسد ثراء وفاعلية التزام المبدع بفنه وبالعالم ، وليس بأحدهما على حساب الآخر . ولا ريب أنه ليس من قبيل المصادفة ان الممارسة النقدية باتت تلح على استجلاء الرؤية في النص والموقفية ، سواء أكان ذلك تحت تأثيرات لوكاتش وجولدمان وسواهما من مستجدات المثاقفة ، أم تحت تأثير النصوص ، أولا آخراً .

خاتمة

كان آراجون يحتج على نعت الشعر بالالتزام ، وعلى نعته شخصياً بذلك . فالشعر كما يرى ليس فتاة يلتزم بها المرء أو يتركها . وظل آراجون يؤكد طوال حياته انه يرفض كلمة التزام . فهل يحق لأحد بعد ذلك أن يتحدث ـ كما يتساءل ماكس اديريث ـ عن التزام آراجون ؟

لنر كيف يصوغ اديريث الجواب :

* علينا قبول نقد آراجون للمفاهيم التي ارتبط بها الالتزام في البداية ، وجلي أن المعني هنا المرحلة الستالينية .
* لم ين آراجون يصف نفسه بأنه واقعي اشتراكي . أي ان نشاطه الادبي يهتدي بالماركسية . وفي ذلك وحده ما يستدعي حديث الالتزام .
* ظل آراجون وفياً لعضويته الحزبية رغم كل شيء .
* وبمفهوم من لا يفهم آراجون بدونها ، بمفهوم الزاتريولية ، آراجون ملتزم . فالزا تؤكد في حديثها عن التزام مایاكوفسكي أن قيمة العمل الملتزم تكمن فقط في مدى تعبيره عن لحم ودم الفنان ، وهذا ما لا يأتي بالأوامر . وبهذا المعنى كان آراجون ملتزماً .

ليس الأمر إذن يافطة ولا عقدة . انه ممارسة ثقافية في حقل تاريخي معين يخاطب التاريخ كله . واذا كان ثمة من يرسل قولة حق يراد بها باطل ، فيكرر أن كل انسان منخرط في موقف ما ، ويكون كل كاتب بالتالي ملتزماً ، فان الحديث الذي نعني غير ذلك . أو هو

ليس ذلك وحده وحسب . فالبون كبير بين موضوعية الانخراط وبين إدراكه . والبون كبير ايضـا بـين إدراك وإدراك . الأمـر هنـا رهـن بالمساهمة التي يحاولها الأدب في صناعة التاريخ . هذه المساهمة التي تعني الاخلاص للأدب كما الاخلاص للتاريخ .

إن الدعوة الى الالتزام لا تخلق بحد ذاتها أدباً ملتزمـاً . وممـا يشـوش مسألـة الالتـزام في الأدب اضطـراب العلاقـة بينـه وبـين السياسي . ومن هنا يبدو تصحيح هذه العلاقة أمرا راهناً ومسـتقبليا وضروريا ، يتطلـب نضـالا دؤوبـا على الأديب ان يدفـع ضريبتـه الكبرى ، فيما يبدو التحقق أبعد كلما بات قاب قوسين أو أدنى .

إن إشكالية الالتزام التي تجد جذرهـا في الاشـكالية الاكبـر : الأدب والسياسة هي اشكالية تساكن مفاهيم مختلفة أيضا تحت عنوان واحد . وقد حاولنا ان نمايز ونجلو تلك المفاهيم ونخوض فيما يتصـل بالوجه التقدمي والانساني لأدبنا ، فيما يتصل بصلب الحاضر ويقارب الآفاق المنظورة ، ولعل خير ما نختتم به هذا الحديث هو التوكيد على نقد الالتزام دوماً ، بغية إدراك الخطوات التي قطعت والافادة منها في انجاز الخطى التالية ، وكذلك التوكيد على الالتزام بالنقد ، بالفـكر النقـدي والموقف النقـدي ، الـذي يعصـم المبـدع من زلف وقيد السياسي ، ويجعله يمارس السياسة بمعناها التاريخي في أدبه ، يجعلـه يمارس الالتزام على نحو خلاق .



الفهرس

هذا الكتاب

مقاربة الواقعية في النقد الأدبي ، والالتزام في الأدب العربي ، هاتان هما المساهمتان اللتان يقدمهما هذا الكتاب بهدف تنوير وتحريك المشهد الأدبي والنقدي ، انطلاقها من المهاد التاريخي العالمي والمحلي ، وعلى نحو يخاطب أهم حاجاتنا الأدبية والنقدية ، مبلوراً ما أمكن تحقيقه من الاجابات ومطلقاً الأسئلة ومثيراً للجدل .

صدر في هذه السلسة أيضاً :

- ينابيع الثقافة ودورها في الصراع الطبقي
- الفن والدين
- الفن والايديولوجيا



دار الحوار للنشر والتوزيع
سورية-اللاذقية